رواية

القصة تطوراً و تمرداً

يوسف الشاروني

القِصَّةُ

تطورا وتمردا

يوسف الشاروني

طبقا لقوانين الملكية الفكرية

الفهرس

مقدمة الطبعة الأولى

هذه الدارسات

كُتبت هذه الدراسات الثلاثة على فتـرات مختلفـة، لكنهـا طالبتني بحق الأخوة التي تجمع بينها – فهي تنتمي كلها إلى فن القصة – أن أضمها معا في كتاب بعـد أن أقنعتنـي أن لهـا حياتين: حياة وكل منها على انفراد، وحياة أخرى وهي تتجاوز مع أخوات لها، فتساند كل دراسة منها شقيقتها فيما تلقيـه مـن ضوء على هذا الفن الأدبي الذي طالما لقي – ويلقى – إقبـالا جماهيريا على طول التاريخ، وهو يتزيا بمختلف الأزياء: فهـو حكاية مرة، وهو قصة قصيرة أو رواية مرة أخرى، وهو قصة سينمائية أو إذاعية أو تليفزيونية مرة ثالثة.

الدراسة الأولى تتناول فنية القصة القصيرة خلال تطورها التاريخي، ولا تقتصر على مرحلة واحدة من مراحل تطورها، وإن كانت تركز على قصة المطبعـة وهـي المرحلـة التـي اشتهرت فيها باسم: القصة القصيرة. فالدراسة تتنـاول القصـة القصير في طفولتها عند الأفراد والجماعات ثـم فـي تراثنـا العربي، ثم في الغرب، حتى فنّيتها كما عرفتها قصة المطبعـة

أو ما يعرف بالقصة القصيرة الحديثة، وأخيـرا أثـر وسـائل الاتصال الجماهيري من إذاعة وتليفزيـون وسـينما فالشـريط السمعي والبصري فشبكة المعلومات، على هذا اللون الأدبي.

أما الدراسة الثانية فهي تلقى الضوء على موضـوع قلمـا أثير أو يثار فالشائع أن التطور الحضاري والاجتماعي يـؤثر على مضمون الأدب أي فيم يتناوله من قضايا تكـون محـور العمل الأدبي سواء كانت تطـورات اجتماعيـة أو فكريـة أو حضارية لها تأثيرها على الحياة الخاصة والعامة، وتتبـع هـذا اللون من العلاقة بين تطور المجتمع وتطور المضـمون هـو ميدان علم الاجتماع الأدبي لكن أثر هذا التطور الحضاري على تطور الأشكال الأدبية هو الذي لم يلـق الالتفـات والاهتمـام الكافيين، والكثيرون ممـن يتنـاولون العلاقـة بـين التطـور الحضاري والتطور الفنـي لأدبنـا المعاصـر لا يتتبعـون إلا مضمون الأعمال الأدبية كأنما هي لون من ألوان المقالات التي تتضمن معلومات وأفكارا، ولا يلتفتون إلى تطور الشكل الـذي أضفي عليها صفة الفن الأدبي وجعلها تنتمي إليه، وكأنما هـذا الشكل يتخلق بالمصادفة، بينما هو في واقع الأمر ملتحم بمـدى لتطور الحضاري في مجتمع معين وتاريخ معين، فهـو يـؤثر ويطوّر شكله من ناحية، وفي الوقت نفسه فـإن تطـور شـكل

الأدبي دلالة على تطور حضاري للمجتمع الـذي أفـرز هـذا الشكل.

أما الدراسة الثالثة والأخيرة فتتنـاول تيـارا آخـر وهـو الاتجاهات التجريبية في أدبنا الحديث لا سيما ما عـرف منهـا بموجة اللامعقول أو العبث في الستينيات من هذا القرن، وتقوم الدراسة على أساس ما أُطلق عليه: ((نظرية جبل الثلج العائم)) وملخصها أن التاريخ الأدبي لا يتكون مما تم نَشْره فقط، بل إن ما ينْشَر منه تسبقه محاولات لم يقدر لها النشر لجدتها وغرابتها بالنسبة للناشرين وجمهور القراء على السواء، لكن هذا لا يمنع من أنها كُتبت وربما قُرئت على جمهور محدود، ومعنى هذا أن كثيرا من الاتجاهات الأدبية لا يقَدر لها الذيوع والانتشار مـن قِبل مغامرين متمردين يهمهم التجديد أكثر مما يهمهم النشر.

وقد كان هذا أساس دراستي حيث استطعت الحصول على عدد من هذه الوثائق المكتوبة والتي لم يقدر لها النشـر والتـي أوضحت أن كثيرا من الاتجاهات الأدبية التي يقَدر لها النشـر والتي أوضحت أن كثيرا من الاتجاهات الأدبية التي يقَدر لهـا الذيوع لا تنشأ فجأة من عدم.

ولئن كانت هذه الموجة قد انحسرت الآن، إلا أن الرجـوع لها يقدم لنا أمثلة من الاقتحامات والإغارات على الحدود الأدبية المتعارف عليها، ويوضح أن كل إضافة وراءها مغامرة.

قد مارست الأدب إبداعا ونقدا قرابة نصف قرن، وبقدر ما أعطاني أخذ مني، سعدت به لحظات أشعرتني أنه من نعـم الله يجود بها على بعض عباده، وعانيت بسببه لحظـات أخريـات أشعرتني أنه من نقم الله يمتحن بها بعض عباده.

وإنني لأرجو أن تكون هذه الدراسات – كما أعتقد – وليدة هذا التناغم بين النقد والإبداع، فهي في الوقت الذي تحـاول أن تتخذ فيه طابعا أكاديميا، تحاول أن يكون ذلك بأسلوب – كمـا أطمح وأطمع – ممتع سهل.

يوسف الشاروني

القصة القصيرة نظرياً

- مستقبل الأدب القصصي.
- طفولة القصة القصيرة.
- فنية القصة القصير.
- القصة في التراث العربي.
- القصة القصيرة في الغرب.
- القصة القصيرة في مصر.

مستقبل الأدب القصصي

(١)

ظهر أكثر من كتاب يعرّف بالقصة القصيرة أو الرواية، ويعتبر أن خصائص هذان الفنين بوضعهما الحالي هي الخصائص الوحيدة التي يمكن الاعتراف بها، أما ما قبل ذلك فلا يدخل في القصة، وما بعد ذلك فإنه موضوع غير وارد على البال، وهذا التفكير نوع من التفكير المطلق، الذي يقيس الأمور بمقياس الحاضر، كأنما لا ماضي لقصة ولا مستقبل لها، وهكذا نستمع دائما إلى أن العرب القدامى، مثلا، لم يعرفوا القصة، لمجرد أن خصائص القصة الحالية لا تنطبق على القصص كما عرفها العرب، وهذا شبيه بقولنا تماما إن الأقدمين لم يعرفوا البيوت، لمجرد أنهم لم يسكنوا العمارات أو الدارات التي نسكنها اليوم، فكما أن تحديد المأوى هو كل ما يحمي الإنسان من أخطار الطبيعة، بردها، حرها، عواصفها، أمطارها، حيوانها المفترس وحشراتها السامة.. إلخ، وربما ما يحميه من أخيه الإنسان، بحيث ينطبق هذا المعنى على الكهف والكوخ كما ينطبق على العمارة والدارة أو الفيلا، وكل ما بينهما هي مراحل تطور لفكرة المأوى، كذلك الأمر في عالم القصة، فهي

كل فن قولي درامي، أي يقوم على أساس أحداث تكشف عـن صراع، يحتمل أن يقع، بحيث يهب للمتلقي، في النهاية، متعـة جمالية، بغض النظر عن وجود أو عدم وجود منفعة مباشـرة، بمعنى أننا لا نستبعد من العمل القصصي مـا يكـون للمتعـة الجمالية الخالصة، كما لا نستبعد ما يكون تلميحا لا تصـريحا، وتصويرا لا تقريرا.

المهم أن تعريف القصة تعريفًا حقيقيا لا يتم إلا من خـلال تطورها، أما التعريف السكوني المرحلي المؤقت فهو تعريـف قاصر ينبع من قصر نظر الناقد الذي لا يرى أبعد من حاضره.

وعلى هذا الأساس فإننا نستطيع القول إن الفنـون الأدبيـة عامة قد مرت بأربع مراحل، وهي على وشك أن تعبـر إلـى مرحلة خامسة، المرحلة الأولى حتى عصر الطباعة، وفي لغتنا العربية كان لفظ ((الحدوتة)) حينًا ولفظ ((السيرة)) حينًا آخـر يطلق على ما يروى من قص بغير اللغة الفصحى، بينما كـان لفظ كلمة ((الخبز)) ولفظ ((المقامة)) إلخ يطلق على ما يـروى أو يكتب بالفصحى، ثم أحدث تطوير الطباعة منذ أربعة قرون انقلابا في تطور المفهوم القصصي، ولم يكن اختراع حـروف الطباعة بمعزل عن تطور حضاري شامل، أدى إلـى ظهـور

علوم جديدة وتطورات اجتماعية، تضافرت جميع هذه المظاهر الحضارية الجديدة على تطوير الفن القصصي، فأصبح يعتمـد على القراءة أساسا، بعد أن كان يعتمد على الروايـة الشـفاهية أساسا، أما المرحلة الثالثة فأساسها اختراع لم يقل خطرا عـن تطوير الطباعة، وهو اختراع الوسـائل السـمعية كالإذاعـة، والبصرية كالسينما والتليفزيون، وما صاحب هذه الاختراعـات هذه المرة أيضا من تطورات حضارية من شـأنها أن تـدخل تغييرا جوهريا على الفن القصص، لا يقل خطورة عما أدخلـه تطوير الطباعة من تغيير سابق، لكن هذه التطورات جميعـا لا تدفعنا إلى إلغاء مرحلة، والتركيز عل مرحلة بعينهـا، بحيـث نعلن أن القصة لم تُعرف في الماضين ولن تُعرف في المستقبل، فالصحيح أن القصة كانت قبل أن يكون حاضرنا، وستظل بعـد أن يزول هذا الحاضر، ما بقيت الإنسانية، وكل ما هنالك أنهـا تغير من ثوبها بتغير العوامل الحضارية، لكـن تظـل حاجـة الإنسان إليها حاجة ملحة وأساسية، حاجته إلى المـاء والهـواء والفن والعمل.

ويمكن تلخيص خصائص القصة في عصر ما قبل الطباعة بالاعتماد على الأحداث أساسا، وتسلسل هذه الأحداث في ترتيب زمني، إلا في حالات قليلة، وأبطال القصص شخصيات إما في

السلطة كالنبلاء والملوك، وإما أبطال شعبيون، يمثلون أحـلام الجماهير، والمثل الأعلى الذي يتوقون إما إلى تحقيقه، وإما إلى ظهوره، لتخليصهم مما يعانون، أما الأسـلوب فهـو مسـجوع أحيانًا يتخلله أبيات من الشعر من حين لآخر، لا سـيما حـين يحتدم الموقف، كما هو الحال في سـيرنا الشـعبية، أو شـعر خالص، كما هو الحال في الملاحم اليونانية، وذلك حتى يسـهل حفظه وتناقله على شفاه الرواة، كما يكـون لـه وقعـه علـى السامعين عند الإلقاء.

أما المؤلف فهو غير محايد إذ يتدخل مـن حيـث لآخـر مناصرا شخصية على أخرى، وأحيانا يتدخل للشرح والتنبيه.

كذلك لا نستطيع أن نحدد لقصة أصلا واحدا، فلكل عصر روايته، بل ولكل روا روايته بعد أن يحذف من الرواية السابقة ويضيف إليها، بما يتفق والمضامين الاجتماعيـة والأسـلوبية لعصرهن ولذلك فعند تحقيق نص من هذه النصوص لا يكـون المنهج هو مطابقته على نص أصلي كما هو الحال في الـنص المطبوع، بل يكون المنهج هو دراسة تطور الروايات المختلفة للموضوع القصصي الواحد.

ثم إن القصة قريبة من الخبر أو من التاريخ بمعنى أن القصاص ينقل عن الواقع بعد أن يحذف منه أو أن يضيف إليه بما يشوق السامع، وبذلك فإنه ينتقل مما وقع إلى ما يحتمل أن يقع، أي ينتقل من التاريخ إلى الفن، كما نجد في قصص الحب العذري.

وعلى عكس ذلك نجد قصصا أخرى تتميز بالطابع الفانتازي الذي يتمثل في تدخل القوى غير الإنسانية، كالسحر والأماكن المرصودة، والحيوانات الخرافية، وتحول الناس إلى حيوانات، والاستعانة بالجن، على نحو ما نجد في قصص ألف ليلة وليلة.

كذلك تتمثل الفانتازيا في تجاوز الحدود الزمانية والمكانية، فمثلا في سيرة علي الزيبق نجد أن حوادثها تقع عندما كان أحمد بن طولون يحكم مصرن وهارون الرشيد على رأس الخلافة في بغداد، ونحن نعرف أن بين نهاية حكم هارون الرشيد وبداية حكم ابن طولون ستين عاما، كما كان علي الزيبق يتردد في طفولته على الأزهر، وهو الذي أنشئ أيام الفاطميين، بعد حكم ابن طولون بسنوات، أما تجاوز الحدود

المكانية فيتمثل في قدرة البطل على التنقل بسرعة إلـى مكـان نائية والعودة منها بالسرعة نفسها.

كذلك تتكرر المصادف، والمصادفة في العمل الفني معناها عدم وجود المبرر أو عدم التمهيد لما سيقع.

(٢)

ثم حدثت في عصر النهضة عدة تطورات حضارية مـن بينها تطور الكتابة سواء من ناحية الحروف أو من ناحية المادة التي تكتب عليها هذه الحروف، حتى اكتشاف طريقة الطباعـة على الحجر، ثم اكتشاف الحروف المنفصلة واكتشاف الـورق، مما جعلنا ندخل في عصر جديد هو ما يعرف بعصر الطباعة، وباستخدام الطباعة على نطاق جماهيري كان لا بد من دخـول تطورات جوهرية على فن القصة، فبعد أن كانت تعتمد أساسـا على الرواية الشفاهية أصبحت تعتمـد أساسـا علـى الكلمـة المقروءة.

ولم يكن هذا هو التغير الحضاري الوحيد الذي أثر تـأثيرا جوهريا على فن القصة فقد صاحب ذلـك عوامـل اجتماعيـة وعلمية: فمن الناحية الاجتماعيـة ظهـرت الطبقـة الوسـطى

وأصبحت هي المصدر الأساسي لمجموعة الكتـاب ولجمهـور القراء.

أما الطبقة المترفة فقد كانت أكثر انشغالا من أن تقـرأ أو تكتب فيما عدا حالات فردية، بينما كانت الطبقات الفقيرة أكثـر انشغالا بالحصول على قوت يومها من أن تكتب أو تقرأ أيضـا فيما عدا حالات استثنائية قليلة. وهكذا فإن الأغلبية من الكتـاب وجمهور القراء كانت من الطبقة الوسطى التي بـدأت تتعـاظم ويشتد نفوذها ويكثر عددها منذ بدأ ينهار النظام الإقطاعي فـي أوربا ويحل محله نظام جديد أصبحت الطبقة المتوسطة فيه هي أقوى الطبقات نفوذًا، وقد أدى ظهور الطبقة الوسطى إلـى أن يكون أبطال القصص من هذه الطبقة أي مـن غيـر النـبلاء والملوك ومن غير الأبطال الشعبيين الذين كانوا عـادة أبطـال القصص فيما سبق أصبح ما يعرف بالرجـل العـادي بطـلا للقصة.

عامل اجتماعي آخر هو حصول المرأة على قدر أكبر من الحرية وخروجها إلى ميدان العمل ومشـاركتها الرجـل فـي المساهمة في الإنتاج الصناعي الذي صاحب هـذه التطـورات الحضارية وهذا أدى إلى أن تكون العلاقات العاطفية بين الرجل

والمرأة موضوعا من الموضوعات الأثيرة في الفن القصصـي المتطور.

وتطور الطباعة أدى إلى ظهور ما عرف بالصحافة. وقـد احتلت القصة القصيرة أو الرواية التي تنشر على حلقات مكانا هاما في الصحافة تجذب إليها جمهور القراء، وبذلك وجد الفن القصصي وسيلته إلى الذيوع بين جمهور عريض، نشأ نتيجـة انتشار الكلمة المقروءة التي كانت قد أدت بدورها إلى انتشـار التعليم، ومن صفوف هؤلاء المتعلمين خرج الكتاب كما خـرج الجمهور العريض الذي يقرأ لهؤلاء الكتاب. إلى جانـب ذلـك بدأت تتكون علوم كانت جنينًا ضمن علوم أخرى، ثـم أخـذت تستقل شيئًا فشيئًا لعل أهمها بالنسبة لنا هنا كان علـم الـنفس، وكان يسمى عند العرب القدامى علم الفراسة.

وكانت أهمية هذا العلم أنه جعل نظرة الإنسان للإنسـان لا تقف عند ظاهره، بل حاول أن يستكشف داخله.

كل هذا العوامل أدخلت تغييرا جوهريا على ما كان يطلـق عليه اسم ((الحكاية)) بجميع أنواعها، من نادرة إلى أسـطورة إلى خرافة إلى قصص الحيوان.. إلخ. ولعل أهم التغييرات التي حدثت يمكن تلخيصها في أن القصة لم تعد نقلا عـن خبـر أو

تاريخ يحذف منه ويضاف إليه، لجذب أذن السامع، بل أخـذت القصة تبتعد شيئًا فشيئًا عن أن تخضع للتعريف الأفلاطـوني، بان الفن تقليد للتقليد، إذ أصبح لها وجودها المستقبل، وتركـت مهمة النقل عن الخبر أو التاريخ للصحافة، فالصحافة تنل مـا وقع من حوادث أو تروى أخبار السياسة التي تصـنع التـاريخ إلى قواتها، بعد أن تحذف منها وتضيف إليها لإثـارة هـؤلاء القراء وجذب انتباههم، وذلك شبيه تماما بما حدث من تطـور في الفنون التشكيلية، فقد كانت دقة الفنان التشكيلي فيمـا قبـل عصر النهضة، وفي الحضارتين الفرعونية والإغريقية، تقـاس بمدى تقليده لما في العالم الخارجي، وبالتالي لمـدى احتفاظـه بالنسب نفسها الموجودة في العالم الخـارجي، وكـان الملـوك والنبلاء إذا أرادوا أن يرسموا صورة تجمع شمل أفراد أسرهم أو صورة فردية لأحدهم استدعوا أحد الرسامين المشـهورين، ليقوم بهذا العمل الذي كان يستغرق وقتًا طويلا، والذي كانـت تقاس مهارة الفنان بمدى دقته في رسم ملامح مـن يصـورهن وإن كان الجانب الخلاق منه قد يتمرد على التقليد التام فيضفي من فنه وروحه على أسلوب التكوين والخطوط والألوان التـي تجعل من عمله أثرا باقيا، ليس مجرد تسـجلي وقتـي يـزول بزوال أصحابه. ثم اخترعت الكاميرا فأمكن لها أن تحل محـل

هذا النوع من الرسم، وأن تصور في دقائق وبدقة أكثر تفوقا ما كان ينفق الرسام فيه أياما، لهذا كان علـى كـل مـن الفنـان التشكيلي والقصاص أن يبحث عن مجال جديد يجرب كل منهما فيه ريشته أو قلمه، وكان هذا البحث في الوقت نفسه الذي بـدأ يظهر فيه الاهتمام بعلم النفس، مع التناقضات الاجتماعية التـي سببتها ظهور العصر الصناعي، فأخذ كل من الفـن التشـكيلي وفن القصة يبتعد عن تقليـد الواقـع تاركـا ذلـك للكـاميرا وللصحافة، وبدأ كل منهما يبحث عن مجال جديد لا تنافسه فيه الكاميرا أو الصحافة. هذا المجال كـان هـو العـالم الـداخلي للإنسان، وكانت هذه أول خطوة لابتعاد هذين الفنين عن عـالم الواقع، حتى انتهى كل منهما إلى شيء من التجريد، بل أصبح الفن التشكيلي في النصف الثاني من القرن العشرين علاقة بين المساحات والخطوات والألوان، مقتربا بذلك من فن الموسـيقى الذي يقوم على أساس علاقات رياضية بين مختلف الأصوات، بينما ظهرت محاولات في الرواية والقصة تحت اسم اللارواية، أو اللاقصة، وهي القصة التي تلغي الحدث تقريبا، أو لا يعتمد عليه أساسا، كما ظهرت من قبل القصة النفسية، ومـا يعـرف بالمونولوج الداخلي، وهي كلها قوالب وأساليب ما كان يمكن أن تظهر لولا الكلمة المقروءة. فالحدث الذي كان أساسيا وجوهريا

في القصة الشفاهية تتوارى بتطور القصة المكتوبة. حتى إن كثيرا مما يكتب من قصص لا نستطيع أن نلخصه لسامع في كلمات قلائل، فهو مرتبط بكلماته المكتوبة أكثر بكثير مما تبقى منه من كلمات تروى، وهذا ما حدث نفسه بالنسبة للشعر العربي، فالشعر العمودي هو شعر عصر ما قبل المطبعة، لأنه يكتب خاصة للإلقاء، ولهذا كان لا بد من ظهور الموسيقى فيه، كأقوى ما يكون، حتى يسهل حفظه وإلقاؤه، وذلك عن طريق تساوي عدد التفعيلات في كل شطر من شطري البيت، وعن طريق القافية الموحدة، ولكن انتشار الطباعة جعل من الممكن ظهور لون جديد من الشعر كان أكثر تحررا من هذه القيود الموسيقية حتى أن كثيرا منه يصعب تذوقه عند إلقائه، بينما إذا قرئ فإنه قد لا يخلو من متعة جمالية، و أعتقد أنه لولا انتشار الطباعة ما كان لهذا اللون من الشعر أن يجد جمهوره بالرغم من العوامل الحضارية والفنية الأخرى التي ساعدت على وجوده مثل دخول المسرح الشعري والشعر الملحمي في الأدب العربي الحديث، بينما كان معظم التراث الشعري العربي شعرا غنائيا.

ولما كانت أوربا أسبق في اكتشاف المطبعة واستخدامها، فإنها سبقتنا إلى هذا اللون القصصي الجديد، وهو قصة

المطبعة. فلما انتقلت إلينا المطبعة كان من الطبيعي أن تتطـور قصصنا، من مرحلتها الشفاهية إلى مرحلة الطباعة، ودخل في الوهم الشائع أن قصة المطبعة هي اللون القصصي الوحيد الذي لم تسبقه مرحلة، ولن تتلوه مراحل، كما نسبناها إلى الغرب قبل أن ننسبها إلى المطبعة.

(٣)

وفي القرن العشرين حدث أهم تطـور ثـان فـي تـاريخ البشرية بالنسبة للأدب والفن وهو اختراع الإذاعـة أولا، ثـم السينما فالتليفزيون، فعلى هذه الوسـائل اعتمـد تطـور الأدب والفن، لأنها أصبحت الوسيلة الرئيسـية للجمـاهير العريضـة للحصول على المتعة الفنية، وما يتخلل هذه المتعة من جوانـب إيجابية أو سلبية، أخلاقية أو اجتماعية أو عقائدية.. إلخ، فالفنان لم تعد صلته بجماهيره مباشرة، بل عن طريق هـذه الوسـائل الوسيطة، وواضح أن هذه الوسائل تقوم علـى أسـاس العمـل الجماعي، وهذا هو أول تغير دخل على العمل القصصي، وهو شبيه – وإن كان بطريقة مختلفة – بما كـان يحـدث للعمـل القصصي فيما قبل عصر انتشار الطباعة، حين كان كـل راو يدخل من حصيلة عصره ومفاهيمه على العمل القصصي الذي

يحفظه عن السلف ما يجعله عمـلا معاصـرا يجـذب انتبـاه المستمع، إن أمرا مماثلا قد حدث بالنسبة لك عمـل قصصـي يعرض عن طريق هذه الوسائل الثلاث، ذلك أن كاتب السيناريو يحذف ويضيف من العمل القصصـي بمـا يتفـق والإذاعـة المسموعة أو المرئية، كذلك يتدخل المخرج، حتى الممثل فـإن أداه يضفي طابعه الخـاص، حتـى أن العمـل السـينمائي أو التلفزيوني الواحد يختلف إذا أداه ممثل عما إذا أداه ممثل آخر، ومعنى هذا أن القصاص أصبح فردا من مجموعة، حقًا إنـه لا يزال يكتب القصة منفردا أو قد يقرؤها الخاصـة وهـم فـي الأغلب المجموعة التي تريد أن تتعلم منه، لكي يصبح أفرادهـا قصاصين في المستقبل مثله، فهو يكتب إذن مباشرة لجمهـور خاص محدود، أما الجماهير العريضة فإنها لا تتـذوق عملـه القصصي مباشرة، لكنها تتعرف عليه من خلال هذه الوسـائل الجماهيرية الجديدة، بعد أن حذف من عمله الأصلي وأضـيف إليه، بما يتفق وتفسير المجموعة التي تناولت عملـه، ومـدى عبقريتها، وبما يتفق وتحويل الكلمة المقروءة إلى كلمة مسموعة أو مرئية.

وهذا تطور لم ينفرد به الأدب وحده، فإن تطورا مشـابها حدث في البحث العلمي، فبعد أن كان عالم واحد مثل باستير أو

لا فوازيه قادرا على اكتشاف علمي بمفرده، بعد أبحاث مضنية في معمله، أصبح من المستحيل أن يطلق عالم بمفرده صاروخا إلى الفضاء، بل ولابد من تضـافر مجموعـة مـن العلمـاء المتخصصين في مختلف الفروع، فضلا عن التمويل الذي قد لا يتاح إلا على مستوى الدولة والدولة الغنيـة الكبـرى. فعمـل الفريق إذن أصبح هو الضرورة التي يفرضها التطور على كل من العلم والأدب.

ودليلنا على هذا هو العائد المالي، فالعائد المالي من كتابـة قصة على مؤلفها أقل بكثير من عائدها إذا اشترتها منه إحـدى وسائل الاتصال الجماهيرية المستخدمة، حيـث يكـون أجـره أضعاف ما يعود عليه من كتابة القصة منشورة في صحيفة أو كتاب، والسبب في ذلك بسيط وهو أن الجمهور هو الذي يمول كلا العمليتين، ولما كان في حالة النشـر والطباعـة جمهـورا محدودا فإن العائد المادي يتناسب تناسبا طرديا وهذا الجمهور، وبالمثل فإنه لما كان جمهور الإذاعة أوسـع انتشـارا وكـذلك جمهور التليفزيون والسينما، كان التمويل متناسبا وهذا الجمهور العريض. وهكذا أصبح القصاص مجرد عضو في فريق.

أما النتيجة التالية التـي ترتـب علـى انتشـار الأعمـال القصصية عن طريق هذه الوسائل الجديدة، لا سـيما الوسـائل المرئية، أي السينما والتليفزيون فهو الحد من خيال القارئ، ذلك أن الكلمة المطبوعة عندما تصف شخصا أو مكانًا أو حدثًا فإنها تترك للقارئ حرية تخيل هذا الشخص، أو المكان، أو الحـدث وتجسيده بصريا وأحيانًا سمعيا ولمسيا وشميا، بعد أن يستدعى خبراته الخاصة، وذكرياته، مما يجعل الصورة النهائية تختلـف من شخص إلى آخر بقدر ما تختلف خبرات الأفراد وذكرياتهم، أما في الصورة المرئية فإن المخرج يقوم بدلا عنا بهذا التخيـل ويجسد لنا رؤيته عن طريـق توجيهاتـه للممثـل والمصـور ومصمم الديكور ومصمم الأزياء.. فهؤلاء كلماته التي تتكـون منها لغته السينمائية أو التلفزيونية، وبذلك فهو يحد مـن ملكـة تخيلنا.

وهكذا عاد تضافر الصورة والكلمة، ولكن في حرية أكبـر وبإمكانات أوسع. فمنذ آلاف السنين قبل المـيلاد فـي مصـر الفرعونية، وفي الحضارتين الصينية والهندية كـان الـرقص والموسيقى يتضافران للتعبير عن طقس من الطقوس الدينية، ثم أضيفت الكلمة التي تشير إلى أسطورة ليولـد المسـرح، ففـي المسرح تتضافر الصورة والصوت، وفي العصور الوسطى في

شرقنا العبي انتشر لون من ألوان تضافر الصورة والصوت – وإن غاب المسرح – وقد تم ذلك عـن طريـق خيـال الظـل والأراجوز، وكانت هذه المحاولات هي التي أدى تطورها إلـى ظهور السينما والتلفزيون. فإذا كانت التمثيليات الإذاعيـة هـي أعمالا درامية مسموعة بلا صورة، وإذا كانت السينما في بداية عهدها أعمالا درامية مصورة بلا كلمة، فقد عـادت الصـورة والكلمة تتلاقيان في السينما والتلفزيون، لكن بحرية أكثر. وإذا كان المؤلف المسرحي لا يزال إنتاجه الفـردي معترفًـا بـه، ويمكن أن يحصل عليه القارئ في كتاب مطبوع ويتذوقه كعمل أدبي خالص، ويلتزم المخرج بفصـول المسـرحية وكلمـات أبطالها كما كتبها مؤلفها، فيما عدا تعديلات طفيفـة تفرضـها الضرورة، فإن كاتـب السـيناريو الإذاعـي والسـينمائي أو التلفزيوني أقل حظا من زميله الكاتب المسرحي، فعمله أشـبه بالنوتة الموسيقية التي لا يمكن تذوقها إلا عند أدائها.

ونتيجة لهذا فالاختلاف الثالث بين العمل القصصي المقروء والعمل القصصي المصور هو أن الأول قد يدخل فيه الوصـف والسرد، بينما ينعدم ذلك تماما بل يستحيل في العمل المصور، لأننا – كما يحدث في الحلم – لا نرى أمامنا إلا أشياء وأحـداثًا وأشخاصا. ومن تصرفات هؤلاء الأشخاص وتعبيرات وجوههم

وتطور الأحداث نستنتج، نحن المشـاهدين، طبـائعهم وخبايـا نفوسهم ومصيرهم، فالحركة هنا هي الأساس، وذلك أشـبه – مرة أخرى – بالقصة المروية فيما قبل عصر المطبعة، عنـدما كان الحدث هو أساسها.

وقد انعكس تأثير السينما والتليفزيون عل الأدب القصصي فظهرت المدرسة الشيئية، وهي المدرسـة التـي لا تسـتبطن شخصياتها لأنها تنظر إليهم نظرتها إلـى الأشـياء أي أننـا لا نتعرف عليهم إلا من خلال علاقاتهم وأوضـاعهم وتحركـاتهم وهو نفس ما يفعله الفن السينمائي.

إن الأدب المقروء ظلّ له وجوده قبل عصر الطباعة، لكنه يظل موجها إلى جمهور المتخصصين، أما الجماهير العريضة، فلا تتعرف عليه إلا عن طريق وسائل الاتصال الجماهيريـة، كما كانت تتلقاه قبل عصر الطباعة، عن طريق شعراء الربابة. كذلك عاد العمل افني عملا جماعيا، مثلما نجد فيما قبل عصـر الطباعة حين كان هناك راو يضيف أو يحذف من السيرة بمـا يتفق وتشويق مستمعيه المعاصرين له، بحيث يصبح المؤلـف الأصلي والنص في النهاية مجهولين، إن أمرا مماثلا حـدث – كما رأينا – بالنسبة لكل عمل قصصي يعـرض عـن طريـق

وسائل الاتصال الجماهيرية، ومعنى هـذا أن القصـاص عـاد فأصبح فردا في مجموعة.

(٤)

المرحلة الرابعة هي مرحلة الشريطين السمعي والبصري، حيث عدنا إلى عصر الكتاب مضافًا إليه تكنولوجيـا الإذاعـة والتلفزيون، فأصبحت لدينا مكتبات للشرائط، لا يفرض علينـا وقت سماعها أو مشاهدتها كما كان الأمر في المرحلة الشفاهية أو مرحلة وسائل الاتصال الجماهيري، بل إننا نختـار وقـت سماعها أو مشاهدتها، تماما كما نفعل عند الرغبة فـي قـراءة كتاب، كما أننا نستطيع أن نسترجع ما فاتنـا كمـا نسـترجع صفحات كتاب نقرؤه، أو نستبق الأحداث.. إلخ..

أما المرحلة الخامسة التي يتوقف عليهـا مسـتقبل الأدب القصصي فهي مرحلة شبكة المعلومات أو ما يعرف بالإنترنت، وهي المرحلة التي ستنتقل بالإبداع القصصي- والأدب بفروعه بوجه عام – من هيكل النص الوحيد البعد في سطور أفقية، إلى هيكل النص الإنترنتي المتعدد الأبعاد. وبالإمكان عـن طريـق الوصلات Links الانتقال منه – من موضوع إلـى موضـوع آخر متصل به – طبقًا لأهداف القارئ أو المستعمل. فضلا عن

بعد إضافي آخر يتمثل في إمكان تواصل الأفراد مع بعضهم البعض وهم يعالجون النص من أجل تفجير فريد من الإمكانات. فالنص الإنترنتي أشبه بالكتابة الهيروغليفية أو الصينية حيث تمثل الصورة جملة علاقات. وهذا الطراز الجديد من الكتابة ينبثق من تجربة استخدام الحاسوب، وتطوراته مرتبط بتطورات الإمكانات الحاسوبية، ولذلك تدخل عليه يوميا تعديلات وتحسينات فائقة. وحتى منتصف التسعينيات في القرن الماضي (العشرين) كان الحديث يدور حول مستويات ما يطلق عليه اسم النص المفرع، وهو الذي يتوسع كالنبتة من مستوى نمو بسيط إلى مستوى نمو متفرع. والإمكانات التي يبشر بها ما يسمى ((بالنص التكويني)) من شأنها أن تغير أساليب الاطلاع والتعليم السائد – وربما الإبداع أيضا – تغييرا جذريا.

ومثل هذه الغزارة فبالمعرفة التي تقدمها شبكة الاتصالات بسرعة وسهولة تكاد تحاكى عملية التفكير البشري ذات الأوجه المتعددة والإمكانية المفتوحة للتدوين والتوثيق من جهة، ولمغامرة الابتكار والتوليد من جهة أخرى (د. حسام الخطيب، الأدب والتكنولوجيا، المكتب العربي لتنسيق الترجمة والنشر، دمشق، ١٩٩٦، ص ٩٢).

معنى هذا أنه بدلا من التقيد بنصّ منضد على سطح ثابـت (النص السطري Linear) فإننا نلتقى بصورة من النص علـى الشاشة يكمن وراءه عدد لا حصر له من النصوص الأخـرى تحتوي على مكونات بصرية وربما سمعية أبعد مـن الكتابـة، كالرسوم البيانية والصور والتسجيلات الصوتية، بحيث يمكـن توليد نصوص جديدة من خلال شـبكات النصـوص القائمـة. ومعنى هذا إلغاء مبدأ النص المعزول في شكل نص مكتـوب، فهو نص مفتوح المختاف الاحتمالات والمشاركات لا سيما من القارئ / المستعمل الذي يمكن أن يشارك عمليا فـي تشـكيله. لذلك يتنبأ المختصون أن تصبح ممارسة الكتابـة – إبـداعا أو دراسات – أكثر من مجرد نقلة تقنية من نص سطري إلى نص غير سطرين يمكن أن تصل إلى حد إحداث تغيير جوهري في طبيعة تصورنا للظاهرة الأدبية وأشكال التنظير الأدبي، لا سيما ما يتعلق بالنص والتناص، والقارئ والمؤلف، وأساليب السرد، ومقومات الشعرية أو الأدبية (المرجـع السـابق، ص ١٠٩). ومثلما دخلت الصناعات الإلكترونية دخولا جسيما في مجالات الفنون الأخرى كالموسيقى والرسم، فلن يكون مستبعدا أن يؤدي تكنيك النص المفرع إلى انقلاب في عمليات التلقـي والإبـداع (نبيل علي، العب وعصر المعلومات، عالم المعرفـة، العـدد

١٨٤، ١٩٩٤، صفحات ٢٩٦ – ٢٩٧). مثال ذلك فإن مشاهد ((رسالة الغفران)) للمعري تكتسى نكهة مركّبة وتأثيرا ملموسا حين يفرد القارئ / المستعمل أمام شاشـته تشـعبات تناصـها الديني والشعري واللغوي والتاريخي وهو ينتقل من الحواريات العين، إلى أوز الجنة، إلى الأحاجي اللغوية، إلى أشعار الجـن، ثم إلى الإشارات الفلسفية التي تشـكّل القماشـة المبطنـة ذات الحبكات المتداخلة التي يكتسب نص المعري متعة لا حـد لهـا (الأدب والتكنولوجيا، صفحات ١١٥ – ١١٦).

وهكذا كما تكيفت الأشكال الشفاهية بتكنولوجيا الطباعـة، وأشكال مرحلة الطباعة بتكنولوجيا الإذاعة والتلفزيـون، فـإن التطور التكنولوجي لشبكة المعلومات سيفرض شـكله الجديـد على مستقبل الإبداع الأدبي، كما يفرضه على أشكال الإبداعات الفنية الأخرى.

طفولة القصة القصيرة

لا شك في أن القصة نشأت أول ما نشأت كنشاط إنساني يلبى حاجات نفسية واجتماعية ودينية وأخلاقية وتعليمية، ثم جمالية واقتصادية لدي المبدعين وجمهور المتلقين على السواء.

فنحن إذا سألنا اليوم إنسانًا عاديا لماذا يقرأ أو يستمع إلى قصة، فربما كان جوابه هو التسلية، أو هذا على الأقل ما يبدو لنا حين نلاحظ الطفل وهو ينصت إلى قصص جدته بشغف وترقب، وربما بقلق وأحيانًا برعب (وقد حلت اليوم برامج الأطفال في الإذاعة والتلفزيون محل الجدة). فالقصة عند الطفل تبدو كأنما هي لون من ألوان اللهو التي لا يمل تكرارها من ناحية – كما لا يمل تكرار لعبة ما – والتي قد تهدهد أعصابه فتكون جسره إلى عالم النوم حيث قد تختلط بأحلامه. وتقوم القصة أحيانًا لدى الطفل بالدور الذي قد تقوم به وسائل اللهو الأخرى، فقد تكون متنفَسا لطاقاته المتفتحة، وقد تكون تدريبا لخياله، كما يكون اللعب تدريبا لعضلاته أو ذهنه، وعن طريقها تتفتح عواطفه البكر وانفعالاته نفسها التي يعانيها في لهوه المبكر. وإذا كان الطفل يستطيع أن يمارس بعض اللهو الأخرى

بمفرده في مرحلة من مراحل حياته فإن القصة ستدربه علـى نوع من الصلات الاجتماعية، فتكون جسرا بينه وبين الآخرين.

غير أن المزية التي تنفرد بها القصة عند الطفل – من بين مختلف أنواع اللهو أو الفنون الأخرى التي قد يمارسها كالرسم – هي أنها فن قولين تقد م له قاموسا لغويا قد لا يتاح لـه فـي حياته العلمية، حتى انه يستفسر من حين لآخر عن معنى كلمة أو يطلب شرحا لموقف عرض له محدثه.

وهكذا نجد أن القصة عند الطفل تكاد تكون فرعا من فروع لهوه بكل ما في هذا اللهو من آثار تنعكس على حياته وتصـبح جزءا من خبراتهن وهو في هذه المرحلة لا يفوق بين عـالمي الواقع والوهم، فهو يعتبر ما يسمعه من قصص أحداثًا حقيقيـة وقعت، ولابد أن تمر فترة من الزمن حتى يكتشف شيئًا فشـيئًا المسافة التي تفصل بين العالمين، كما لا ننسى أن الكبار يدسون للصغار فيما يقصونه عليهم مـن قصـص عظـات أخلاقيـة وتهديدات وترغيبات حتى يغروهم بنوع السلوك الذي يرجـون منهم أن يسيروا على هداه.

ونستخلص من هذا أن القصة عند الطفل تنشأ في مرحلـة متأخرة نسبيا، وتعبر عن علاقة أ:ثر تعقيدا مع عالم الآخـرين،

تلك العلاقة التي تبدأ فسيولوجية كالرضاعة، ثم مـا تلبـث أن تضاف إليها عوامل نفسية يكون التخيل من أهـم عناصـرها، وأخرى اجتماعية تكون اللغة من أهم عناصرها، هنـا تصـبح القصة إحدى اجتماعية تكون اللغة من أهم عناصـرها، هنـا تصبح القصة إحدى الوسائل الاجتماعية، بين عـالمي الكبـار والصغار الأكثر تعقيدا من تلك الجمل البسيطة التي تعبر عـن حاجات متبادلة ومباشرة. وهكذا يقـوم عـالم الكبـار بالـدور الإبداعي بينما يكون عالم الطفل هو الجمهور المتلقي.

وقد راجت في وقت ما نظرية دعت إليها مدام منتشـوري فحواها أن قصص الأطفال المملوءة بالخوارق والتـي يقصـها عليكم الكبار إنما تخلق فيهم روحا غير واقعية، وتكون لـديهم عقلية غير عملية. وأننا يجب أن نبـث فـي الطفـل الـروح الواقعية، بما نقصه عليهم من قص ليس فيها للسحر أو الخرافة مكان. لكن هذا الرأي ما يلبث أن يتداعى إذا أدركنا أن خوارق الأمس هي منجزات العلم اليوم، وأننا بتجاوز الحدود الواقعيـة في عالم القصة إنما نقوّي ملكة الخيال التي هـي أسـاس كـل ابتكار، فبساط الريح في قصص أمس هـي طـائرات اليـوم وصواريخه. وقد هبط رجال ويلز عل سطح القمر في روايـة

((أول من هبط القمر)) قبل خمسين عاما على الأقل من الرجال الذين هبطوا فعلا على هذا التابع الأرضي.

ومن المعروف أن لكل عمر قصصا أكثـر ملاءمـة مـن قصص الأعمار الأخرى، وأن لكل نوع مـن هـذه القصـص سمات معينة. ففي مرحلة الطفولة المبكرة لا يمل الطفل تكرار القصة بينما يحدث العكس في مرحلة أثر تـأخرا، كـذلك فـي المراحل المبكرة يشغف الطفل بالقصة التي يقلد فيهـا راويهـا أصوات الحيوان أو الطبيعة كالرعد أو يمثل حركات أبطالهـا وهم يتسللون أو يهجمون، حتى تصبح الصورة أكثر تجسـيما وتقريبا للطفل، بينما في المراحل الأكثر تأخرا لا يكون الطفـل في حاجة إلى مثل هذا التمثيل الآن لأن خياله يسـعفه – مـن خبراته السابقة – بتجسيم ما يسمعه من أحداث القصة. كـذلك من المعروف أن قصص الأطفال تتميز بتذويب الحواجز بـين عالمي الإنسان والحيوان، بل والنبات والجماد، فمجموع هـذه الكائنات، بل والأشياء، يمكنها أن تتعامل معا، وأن يقوم حـوار بينها. وهولا يفهم هذا التعامل وهذا الحوار على نحو رمـزي كما يفهمه الكبار، بل على أنه واقع حدث ويحدث.

وشيئًا فشيئًا يستطيع الصبي أن ينتقل من قـراءة الكلمـات والجم وإلى قراءة القصص، كما انتقل وهو طفل من الاسـتماع إلى الكلمات والجمل إلى الاستماع إلى القصص. وكما أن قدرته على القراءة تساعده على قراءة قصة بسيطة بسهولة فإن قراءة هذه القصص تعود فتزيد من قدرته على القراءة، بـل وقدرتـه على الكتابة، أي من قدرته اللغوية.

ويقول لنا علماء النفس إن كثيرا من الأولاد في سن الثامنة ينتقلون من مرحلة الحكايات الخيالية والخرافية إلـى مرحلـة القصص التي هي أقرب إلى الواقع، بعد أن كانوا قد اكتشـفوا حدود واقعهم من ناحية، وبعد تلك القصص عن هذا الواقع من ناحية أخرى، وبعد أن كانوا قد اعترضوا محدثهم في مرحلـة أسبق أكثر من مرة بأنه من غير المعقول أن يقع مـا يقصـه عليهم. وقد يبدءون في اقتناء الكتب القصصـية أو يشـتركون سفي المجلات التي تنشر قصصا قصيرة، وأخـرى مسلسـلة مصورة كتبت خاصة لهم، كما يتابعون باهتمام ما يـذاع مـن قصص في برامج الأطفال، وما يعرض في التليفزيون أو على شاشات السينما من قصص أُعدت لهم بخاصـة، وإن شـاركهم الكبار في الاستمتاع بها.

ومنذ الثانية عشرة يصبح الصبي أكثر ميلا لقراءة قصص المغامرات. وينصحنا علماء النفس ألا نقسو علـى الناشـئ إذا رأيناه يقرأ قصة مما نسميه الأدب الرخيص، لكنها مثيـرة لأن حوادثها تجري بسرعة ممتعة، بينما تسـير الحيـاة المدرسـية العادية بطيئة رتيبة. ولعل مرحلة المراهقة من الثالثة عشرة إلى الثامنة عشرة وما بعدها هي أنسب مراحل التذوق الفني عامـة بما فيها التذوق القصصي، لا سيما القصص العاطفيـة بسـبب استيقاظ الغريزة الجنسية، وقد تكون قراءة القصص فـي هـذه المرحلة لونًا من ألوان الانطواء على النفس، وقد تكون تعرفًـا على عواطفهم التي ما تزال تتبرعم بين جوانبهم.

غير أن الطفل لا يظل ذلك الكائن السـلبي الـذي يتلقـى القصص، فهو ما يلبث أن يشارك بدوره في علميـة الإبـداع، فيخترع – حتى سن مبكرة – القصص التي تدل علـى سـعة خياله والتي يعتبرها البعض – ممن لا يدركون طبيعة الأمـور – أنها من قبيل الكذب، بينما يرقب الطفل وقْع ما يرويه، وهو يمزج الواقع بالخيال، دون أن يدرك الفاصل بينهما، ورغم أنه في تلك المحاولات يحاول أن يرد لعالم الكبار ما سبق أن تلقاه منهم، وأن يكيل لهم بالكيل نفسه، وأن يثبت لهم أنه لا يقل عنهم موهبة، إلا أنه قد تلقى التأنيب والزجر أحيانًا والسخرية أحيانًـا

أخرى وعدم الاكتراث أو عدم التصديق وعدم الفهم أحيانًا ثالثة، وقد يستطيع أن يؤلف في مرحلة متأخرة قصصا من خياله قد لا يبدو فيها الترابط الوجود في القصص التي يؤلفها من هم أكبر منه سنًا، لكنها تقوم – وبالنسبة لسنه- بالوظيفة الأساسية للقصة، وهي إحداث انطباع أو انفعال ما، وهذه القصص التي يؤلفها الطفل قد يبوح ببعضها – لا سيما إذا وجد أنها لا تثير الاهتمام أو تثير السخرية، لكنها تكون من الوضوح أحيانًا بحيث تثير انفعاله، ولا شك انه يؤلفها من أصداء ما ترامى إلى أدنيه من قصص سمعها أو تمثيليات تلفزيونية شاهدها. فإذا بلغ الأطفال سن المراهقة فإن الموهوبين منهم يحاولون أن يجربوا إمكاناتهم كتابة كما حاولوها في خيالهم في سن أصغر، وإن كان الشعر هو الذي له الغلبة في هذه المرحلة لأنه ألصق بالنفس برغم أنه أكثر قيودا فيما يبدو من القصة القصيرة. ومع ذلك فللقصة القصيرة عشاقها، لأنها بدورها أقرب الفنون الأدبية إلى القصيدة، وأقرب بطبيعتها إلى تناول ما يمر به المراهق من أزمات عاطفية، حيث إن القصة القصيرة – في مقابل الرواية – هي فن الفرد المأزوم، لذلك كانت أقرب الأشكال الأدبية – بعد الشعر – إلى المراهق قراءة أو كتابة وهو يستكشف العالم ويتلمس موطئ قدميه، فيصدم بما يجد من هوة

بين أحلامه وواقع حياته، ويجد في القصة القصيرة خير مجال لمعالجة ما يمر به من أزمات نفسية وعاطفية وربما اجتماعية، ولهذا يتميز معظم ما يكتب في هذه المرحلة من قصص بأنه يكون أقرب إلى أدب الاعتراف فيه المباشرة والتقريرية، وتضخيم العواطف والانفعالات، وربما سادته مسحة من الحزن المبالغ فيه.

وكما تكون القراءة لونًا من ألوان الانطواء في هذه المرحلة، أو مرحلة خلق الصلة بالمجتمع عن طريق غير مباشر، فإن الكتابة الفنية – شعرية كانت أو قصصية – قد تكون كذلك أيضا، وهو انطواء – في كثير من الأحيان – يكون أشبه بحالة التكون الجنيني إذ ما يلبث الناشئ – ومن خلال مدرسته التعبيرية قراءة وكتابة – أن يتلمس طريقه، ويتعرف على ما يتجنبه وما يطرقه من موضوعات وأساليب. وتتدخل في كتابة القصة – إلى جوانب العوامل النفسية – عوامل اجتماعية واضحة، كأن تكون هبة يتميز بها بين أقرانه، فتصبح لونًا من الهواية التي ينفق فيها وقته وربما ماله، ولا تتدخل العوامل الاقتصادية – أي يكون الأدب أحد مصادر الدخل – إلا في مرحلة أكثر تأخرا من ذلك.

وبينما لا يواصل الكتابة الفنية إلا قلة من الناشئين فإن عددا أكبر يواصل القراءة، ففي هذه السن تتكون عادات القراءة والكتابة بينما تنصرف الأكثرية في مجتمعنا – على الأقل – عن كل من القراء والكتابة إلى حاجات الحياة التي تبدو لهم أكثر علمية، وكأنه لا سبيل إلى الجمع بينها.

وللقصص المكتوبة للأطفال شروطها الخاصة، إلى جانب الشروط العامة للقصة القصيرة، ويمكن إيجاز بعض هذه الشروط كما أوردها الأستاذ أحمد نجيب في كتابه ((فن الكتابة للأطفال)) وذلك على النحو التالي:

١- للكتابة للأطفال باللغة العربية قضاياها الخاصة، أهمها قضيتا الشكل واستخدام العامية والفصحى، وفيما يتعلق بالقضية الأولى فمن المستحسن أن تكون قصص الأطفال مضبوطة الشكل حتى يتعود الطفل النطق العربي السليم، ولكن لما كان الشكل لدي المبتدئ يعرقل الانطلاق في القراءة، وبالتالي يعرقل الاستمتاع بالقصة، فمن المفضل انتقاء عبارات تحتاج إلى أقل قدر ممكن من الضبط، وفي المراحل المتقدمة يمكن أن يقتصر الشكل على الحروف التي يحتمل أن يخطئ الطفل في قراءتها.

أما القضية الثانية المتصلة بالثغرة التي تفصل بين العامية التي يسمعها الطفل في بيئته وبين الفصحى التي يجب أن يقرأ بها، فإن الوسيلة للتغلب على ذلك هو استخدام ما يعرف باسم ((القاموس المشترك)) أي الكلمات أو التعبيرات الفصحى، لكنها مألوفة التداول على ألسنة الناس مثل: الدكان – الحصيرة – يبوس..

٢- أن تثير ألفاظ القصة وعباراتها الصور البصرية والأشياء المتحركة الملموسة، وكلما كان الطفل أصغر، كان اقتراب الكلمات من الماديات وابتعادها عن المجردات أفضل.

٣- الأقرب إلى الأطفال – وبخاصة الصغار منهم – استعمال التكرار للتأكيد فنقول: كانت الحجرة واسعة واسعة، بدلا من قولنا: كانت الحجرة واسعة جدا. كما أن استخدام أصوات الحيوان والحديث على لسانه في القصة يضفي عليها جوا محببا إلى نفس الطفل، سواء أكانت هذه القصة مسموعة أو مقروءة.

٤- اختيار العناوين والأسماء في القصة له مفعول السحر في نفوس الأطفال، وخاصة اختيار اسم البطل وعنوان القصة. ومن عوامل نجاح هذا الاختيار اتفاق الأسماء والعناوين مع مراحل نمو الأطفال، فنختار أسماء الحيوان والطيور في

المرحلة التي يهتم فيها بمثل هذا النوع من القصص. وفـي المرحلة التي يسميها علماء النفس مرحلة الاختيـار الحـر نختار عناوين قصص مناسبة مثل: رحلة إلى القمر، مدينة العجائب.. وفي المرحلة التي يعجب فيها الطفل بالمغامرات نختار عناوين مناسبة مثل: مغامرات البحـار العجيبـة – صراع الأبطال – مغامرات الشاطر حسن.. إلخ.

(٢)

وإذا كانت القصة كظاهرة إنسانية نشاطًا ينشأ بالضـرورة ويتطور منذ طفولة الإنسان، فإنها كذلك ظاهرة إنسانية وجـدت منذ وجدت المجتمعات الإنسانية المبكرة لتلبى – كما لا تـزال تلبى حتى اليوم – حاجات نفسية واجتماعية وربما جمالية فـي ذلك الوقت، فهي تفسر كثيرا من الظواهر الطبيعية التي تحـيط بالإنسان، وتجيب على كثير من أسئلته التي كان على الفلسـفة أن تجيب عليها في مرحلة أكثر تأخرا، ثم كان على العلـم أن يجيب على كثير منها فما بعد، ونحن نطلق عليها اليـوم اسـم الأساطير والخرافات، لكنها لم تكن كذلك بالطبع في رأيهم، بل كانت تصل إلى مرتبة العقائد، فلم تكن تُعرف بعد تلك التفرقـة التي نعرفها اليوم بين عالم الواقع وعالم القصـة، بـل اخـتلط

العالمان معا كما يختلط الوهم بالحقيقة في قصـص الأطفـال، ولهذا لم يفرق الإنسان في المجتمعـات البكـر بـين التـاريخ والقصة، فكانت وقائع التاريخ تُروى بعد حذف أجـزاء منهـا وإضافة أخرى تشـويقا للمسـتمع وتلبيـة لحاجـات نفسـية واجتماعات لدي الملقي والمتلقي معا، ولم تكن القصة محـددة المعالم كما هي اليوم، ولكننا اليوم نسمي القصة التي جعلت من الآلهة أبطالا أسطورة في هذه المرحلة كما يرى الدكتور شكري عياد في كتابه ((القصة القصيرة في مصر)) هو تحويل أفرادها إلى كيان اجتماعي واحد، فهي تعمل علـى تماسـكهم كعمـل الأسمنت في البناء بحيث تصبح لجميـع أفـراد مجتمـع مـا أيديولوجية واحدة تربط بينهم، وهناك أربـع نظريـات لنشـأة الأسطورة:

نظرية التفسير الديني ويرى أصحابها أن الأسـاطير فـي أصلها قصص دينية ورد ذكرها عند كل شعب في كتبه الدينية، وهذا هو سبب تشابهها عند مختلف الشعوب.

ثم نظرية التفسير التاريخي وخلاصتها أن أبطال الأساطير كانوا في الأصل بشرا حقيقيين قاموا بأعمال عظيمة، ثم نسـج

حولهم الخيال الشعبي على مر القرون قصصا، رفعـتهم إلـى مصاف الآلهة أو أنصاف الآلهة.

ثم نظرية التفسير الرمزي وترى أن الأساطير إن هـي إلا طريقة رمزية للأفكار الدينية أو الأخلاقية أو الفلسفية ثم فقـدت مع مرور الزمن معناها الرمزي واحتفظت بالمعنى الروحي.

ثم النظرية الطبيعية التي تقول إن الأساطير نشأت تفسـيرا لظواهر الطبيعة التي يخافها الإنسان البـدائي، ويعجـز عـن تفسيرها كالصواعق والرعد والبرق.

أما الملحمة فقد عبرت عن فردية جامحة، تجمد القـوة ولا تضمر احتراما كبيرا للآلهة لكنها – فما نـرجح – احتفظـت بالشيء الكثير من منطق الأسطورة الذي يقوم على الربط بـين الحوادث على أساس انفعالي، لا على أساس عقليّ. مـن هـذا نعرف أن الملحمة استغلت الأسطورة في صياغة فنية أساسها – كما يقول لاسل ابروكومبي- أن الرجل الفاضل – كمـا عنـد هوميروس مثلا – هو الرجل ذو القوة الفردية النشيطة القـادرة على أن تفرض نفسها، والرجل الشرير هو النكـرة الخائـب، وربما كان هو الرجل القبيح أيضا. وإذا كانت الرواية يمكن أن تعد تطورا للملحمة، ومن بعدها السيرة الشعبية، فـإن القصـة

القصيرة يمكن أن تعد تطورا لقصص الخوارق والخرافة. أمـا قصص الخـوارق أو الحكايـات الخرافيـة Legends فهـي القصص المنسوجة حول الكائنات ذات القوة الخارقة فيما يظن العامة مثل الجان وحكايات السحر، وهي بقايا معتقدات تصـل في تاريخها إلى أقدم العصور.

وأول شيء يسترعى نظرنا في قصص الخـوارق – كمـا ترى الدكتورة نبيلة إبراهيم في كتابها ((أشـكال التعبيـر فـي الأدب الشعبي)) – هو اتجاهها الأخلاقي، فهي تكـافئ الخيـر بخيره والشرير بشره، ولكن ذلك لا يتحقق في كل القصـص، فالأميرة التي نامت مائة عام والأميـر الـذي جـاء ليوقظهـا ويتزوج بها، لم يقدما أعمالا خيره يكافآن عنها، كما أنهما لـم يظُلما في الحياة حتى يرفع مبدأ العدالة عنهما الظلم. ولا يفسر ذلك إلا ميل الإنسان إلى كل ما هو عجيب سحري من ناحيـة، وأن قصص الخوارق لا تصور علاقة الإنسان بعالمنا الخارجي فحسب وإنما تصور كذلك صراعه من عالمة الداخلي من ناحية أخرى.

والبطل في قصص الخوارق تنقصه تجربة البعد بينه وبين العالم المجهول، كما أنه لا يقابل شخوص هذا العـالم مقابلـة

المتعجب، إنما يقابلها مقابلة المساوم في سبيل الوصـول إلـى مآربه. كذلك تميل شخصيات قصص الخوارق إلى التسـطيح، فهي أشكالا بلا أجساد، وكأنهم يعيشون بلا واقـع داخلـي ولا عالم يحيط بهم، فإذا حكت الحكاية الخرافية أن البطـل جلـس يبكي فهي لا تفعل ذلك لكي تنقل حالة نفسية وإنما تتخذ من ذلك وسيلة للاستمرار في السرد وإدراك الهدف، فما أن يفعل البطل هذا حتى تظهر له الكائنات المساعدة، فتأخذ بيده لكي توصـله إلى هدفه. والبطل لا يمتلك – نتيجة لهذا الأسلوب التسطيحي – طاقة من الذكاء وإنما يمتلك الموهبة المقدرة له من قبل، ومـن خواص هذه الموهبة أنها مؤقتة وليست دائمة، تظهر في فتـرة الأزمات التي يمر بها البطل ثم تختفي بعد ذلك. ويندرج تحـت هذا الأسلوب التسطيحي في الحكاية الخرافية اختفـاء الأبعـاد الزمنية، حقا أنها تصور شخوصا مسنة وأخرى صغيرة السن، وتحكي عن الأخ الأكبر والأخ الأصغر، ولكنها لا تصور أناسا يعيشون في الزمن، بمعنى أنهم يهرمون ويعيشـون الماضـي والمستقبل، فالأميرة تنام ثم تصحو وهي ما تزال شابة جميلـة وكأنها لم تكبر يوما واحدا.

هذا إلى أن قصص الخوارق تجريدية لا تعرف شخصياتها الظلال بل هذا غني وذلك فقير كما في قصـة ((سـندريلا))،

وهذا حسن الحظ وذاك سيئ الحظ، وشـاب ومسـن.. إلـخ. ويندرج الأسلوب الانعزالي تحت نزعة التجريد، فالبطل منعزل عن الزمان والمكان وعن الأهل الأقارب. كما أنه يسمو فـوق الواقع الداخلي والخارجي، فلا يحـس بالتعـب، ولا عواطـف الغضب أو الثورة.

أما الخرافة Fable فهي قصة قصير ترمـز إلـى معنـى مستتر له طابع تعليمي، تخفيـه وراء روايـة حادثـة وقعـت لشخصياتها التي عادة ما تكون من الحيوان أو الطير أو النبات، فيفيد القارئ من النصيحة، دون أن يشـعر بوجـود الناصـح واستجلائه على نحو ما نجد في قصص كليلة ودمنـة الهنديـة الأصل، أو خرافات ايسوب الإغريقي، فالمغزي في الخرافة هو تحذير مستتر تجنبا لعنَتِ الصراحة أو حبا في الطرافة والفكاهة ولهذا فإن تأليف الخرافة يتطلب:

٥- حجمها الصغير.
٦- تناولها حادثة واحدة غير معقدة قائمة بذاتها (فلا تُشـحن بكثير من التفاصيل أو يسـتطرد فيهـا إلـى شـيء مـن الملابسات).
٧- طبيعة الشخصيات المتخيلة فيها (حيوان أو طير وأحيانًا نبات).

٨- طابعها الذي تسوده روح الفكاهة.
٩- المغزي التعليمي.

وينبغي أن يكون المغزي من الوضـوح وقـوة الارتبـاط بالقصة والاعتماد عليه بحيث يضطر كل قـارئ أو سـامع أن ينتزع موضوع العبرة منه دون تردد أو شك، كما ينبغي العناية بعرض الحيوانات أو الشخصيات المتخيلة، وحسن الانتباه إلـى خصائصها الطبيعية وصفاتها المتعارف عليها بين الناس.

فالثعلب ينبغي أن يكون دائما مكاراً والأرنب جباناً، والأسد جسورا، والذئب قاسيا، والثور قويا، والحصان مختالا، والحمار صبورا أو غبيا.. إلخ [١].

ثم ظهر القصص الديني بأنواعه المختلفة، ويقسمه الدكتور محمد أحمد خلف الله في كتابه ((الفن القصصي فـي القـرآن الكريم)) إلى ما هو تاريخي، أي الذي يدور حول الشخصـيات التاريخية كالأنبياء، ومنه ما هو تمثيلي، وهـو الـذي يقصـد بأحداثه الإيضاح والشرح والتفسير، ولا يلزم أن تكون أحداثـه

---

[١] القصص الحكيم للفيلسوف ايسوب. ترجمة مصطفى السقا وسعيد وجودة السحار. مكتبة مصر ١٩٥٩، مقدمة الأصل الإنجليزي ص ١٩.

حقيقية، لأن المقصود به ضرب المثل، ثم اللون الأسـطوري، ويرى أن القصة بنيت فيه على أسطورة من الأساطير، ويقصد منه في الغالب تحقيق غاية عملية أو تفسير ظاهرة وجودية، أو شرح مسألة استعصت على العقل. والقصـص الأسـطوري لا يقصد لذاته وإنما يتخذ على أنه وسيلة وأداة.

فالقصة ظاهرة إنسانية صـاحبت البشـرية – وتصـاحب الإنسان – منذ طفولتهما.

فنية القصة القصيرة

إذا كانت القصة في الطفولة المبكرة تبدو كأنما هي لون من ألوان اللهو، فإنها ما تلبث أن تتحدد معالمها شيئًا فشيئًا بحيـث يصبح لها كيانها المتميز. واللهو وإن بدا مجرد تزجية لوقـت الفارغ فهو يتفق على اختلاف أنواعه في أن له جانبـا نفعيـا يترتب عليه كالتعلم والمنافسة والتعاون، كما أنه وإن بدا عنـد صغار الأطفال بلا قواعد، فإنه ما يلبث – على اختلاف أنواعه أيضا – أن تصبح له قواعده.

لكننا ما نلبث أن نفرق بين التسلية التي لا تتجاوز أسسـها هذه الخصائص الأربع: تزجية وقت الفراغ، تلبيـة الحاجـات النفسية والاجتماعية، ما فيها من جانب نفعـي، قيامهـا علـى قواعد، وبين أنواع النشاط الأخرى التي يطلق عليها اسم الفن.

فالفن نشاط أكثر تعقيدا من اللهو،لعل أهم ما يميزه هو مـا ينطوى عليه من جانب إبداعي جوهره تركيب أو بناء مختلـف عناصره بحيث يهب للمتذوق في النهاية متعة جمالية منفصـل عن المنفعة المباشرة.

والقصة القصيرة تنتمي بهذا المعنى إلى الفن، وإذا أردنا أن نكون أكثر تخصيصا فإنها تنتمي إلى مجموعة الفنون القولية، فإذا أردنا أن نكون أكثر تخصيصا من ذلك فإنه يمكن القول إن القصة القصيرة تنتمي إلى مجموعة الفنون القولية الدرامية أي التي تقوم على أساس أحداث كأنها وقعت أو يمكن أن تقع، ولذلك نستبعد الشعر الغنائي مثلا الذي هو فن قولي ليس الحدث الدرامي من شروطه، وإن كانت له شروطه الخاصة به، وهنا نصل إلى نقطة أكثر تحديدا، فالفنون القولية الدرامية المسرحية والرواية والقصة القصيرة وكذلك الملحمة التي نادرا ما تكتب اليوم، وإذا كانت الملحمة تكتب شعرا، والمسرحية أساسها الحوار، فإن الرواية والقصة القصيرة تستخدمان السرد والحوار معان ويتعين علينا لكي نكون أكثر تحديدا أن نفرق في النهاية بين القصة القصيرة والرواية.

وبذلك يمكن تعريف الفصيلة – إذا جاز لنا هذا التعبير هنا – التي تنتمي إليها كل من القصة القصيرة والرواية بأنها فن درامى أداته اللغة، النثر لا الشعر، قد يتخلله حوار لكنه لا يقتصر عليه.

وكما أن القط والأسد، أو القط والنمر ينتميان إلى فصيلة واحدة، مع ذلك فإننا نميز بينهما، كذلك الأمر في الرواية والقصة القصيرة، فإنهما مع انتمائهما إلى فصيلة فنية واحدة يمكن التمييز بينهما وإن حدث تهجين في السنوات الأخيرة بينهما فيما يطلق عليه اسم الرواية القصيرة وهي التي تقع في حدود المائتي صفحة، وبذلك أخذت الفروق التقليدية بين القصة القصيرة والرواية تذوب حتى أصبح الفرق بين الاثنين شفافًا رهيفا، لكني أعتقد أن الطول لا يزال فارقًا أساسيا، ويكفي أننا نقول قصة قصيرة، أي أن القصر أحد طرفي الحد كما يقول المناطقة، وذلك برغم كل ما يوجه من نقد إلى هذه التفرقة التي تقام على أساس كمي، كأن يقال إننا إذا كتبنا تاريخ حياة كاملة في بضع صفحات قلائل فإننا لا نكون بإزاء قصة قصيرة، وردنا على مثل هذا الاعتراض أننا لا نكون بإزاء عمل فني إطلاقًا لا قصة قصيرة ولا رواية، وقد نكون بالرغم من هذا الاعتراض أمام قصة قصيرة ناجحة لأنها حققت شروطًا أخرى، ففارق الطول أو الزمن الذي يستغرقه قراءة العمل الفني ليس هو الشرط الوحيد حقا، لكنه في رأيي من أبرز هذه الشروط مع ضرورة توفر شروط أخرى، وقد حدد ((ادجار آلان بو)) فترة بين نصف ساعة وساعتين هي التي ينبغي أن

تستغرقها قراءة قصة قصيرة وذلك حرصا منه على أن تحقـق وحدة الانطباع،وهو مبدأ آمن به ((بو)) إيمانًا راسخًا.

ومن هنا كانت وحدة الانطباع التي نادى بها ((بو)) شرطًا أساسيا ثانيا من شروط القصة القصيرة، وإن كانت الروايـات القصيرة تحقق اليوم هذا الشرط، لكن تلك الروايات لها الحرية في عدم التقيد بهذا الشرط بعكس القصة القصيرة التي يشـترط فيها توفره، وإلا تشتت ذهن القارئ في اللحظات القلائل التـي يقرأ فيها القصة القصيرة ولم تحقق له هذه الوحـدة الشـعورية التي هي الهدف الأول للقصة القصيرة.

وفي سبيل تحقيق هذا الهدف فمن المستحسن في القصـص القصيرة ألا تتعدد الشخصيات أو الأمكنة أو الأزمنة، وأهمهـا عدم تعدد الشخصيات. حقا هناك من الروايـات الحديثـة ذات الحجم المتوسط ما يمكن أن يشترك مع القصة القصـيرة فـي توفر هذا الشرط، ولكـن إذا كـان مـن الممكـن أن تتعـدد الشخصيات الرئيسية في الرواية فهذا غير جائز فـي القصـة القصيرة.

من الفروق الأخرى بين القصة القصـيرة والروايـة، أن الرواية يمكن أن يكون لها تسلسل زمني، ويمكن التلاعب بهذا

الترتيب كما في حالة الفلاش باك، وذلـك بحكـم أن الروايـة تعرض للحياة في شمولها أم القصة القصيرة فهي نقطة يتلاقى فيها الحاضر والماضي والمستقبل.

الرواية إذن – كما يقال – تصوير من المنبع إلى المصب، أما القصة القصيرة فتصوير دوامة واحدة على سطح النهر.

من هذه التفرقات أيضا ما يقال عن القصة القصيرة إنها لا تتعامل مع الانتصار، لكن مع الكبـت والهزيمـة والضـياع والإشفاق، فلو كان بطلها سليما اجتماعيا لكان أولى به أن يحتل صفحات رواية، فالقصة القصيرة – كمـا يقـول ((فرانـك أو كنوز)) في كتابه ((الصوت المنفرد)) – فن الوحدة والعزلـة، لهذا ينكمش بطلها على نفسه في قصة قصـيرة يرضـى بهـا وترضى به. ويعلل ذلك الدكتور شكري عيـاد فـي كتابـه ((القصة القصيرة في مصر)) أن فنان الرواية فيـه شـيء مـن الباحث الاجتماعي أو المؤرخ أو العالم النفسي أو هؤلاء جميعا، لهذا تغلب عليه طبيعة النثر، أم كاتب القصة القصـيرة فقـوة الشعر والإحساس بالدراما أظهر ما فيه، إنه فنان شديد الفردية، لهذا يتلقى الحياة بحساسية خاصة، وهذا التكوين النفسي لفنـان القصة القصيرة هو الذي يجعل الشكل الفني الخاص بها طبيعيا

وليس رواية مختصرة، فهو فنان تغلب عليه انطباعات، ثم هو فنان أكثر انطواء لا يستطيع أن ينغمس في حياة الآخـرين وإن تعاطف معهم، ثم هو بعد هذا كله يسترعى انتباهه وقع الصدام وتمزق الوشائج.

ونتيجة لذلك فإنه يمكن القول إن كل قصية قصيرة إن هي إلا تجربة جديدة في التكنيك، إذ من الواضح أنـه لا يمكـن أن يوجد انطباعان متشابهان كل التشابه نوعا وعمقًا وشمولا، وما دام تصميم القصة القصيرة قائم على الأداء الدقيق للانطبـاع، فلابد أن يختلف تصميم كل قصية قصيرة عـن غيرهـا مـن القصص. إن القصة القصيرة الفنية تتطلب تطابقًـا تامـا بـين الشكل والمضمون في حين أن شكل الرواية يشبه – إلـى حـد غير قليل – الوعاء الذي يمكن أن تصب فيه مـواد مختلفـة. ويعبر ((أو كنوز)) عن ذلك بقولـه: إن الروايـة لهـا شـكل جوهري هو الشكل الذي نراه في الحياة، شكل التطور الزمنـي للشخصية، أو الحدث، في حين أن كاتب القصـة القصـيرة لا يعرف شيئًا اسمه الشكل الجوهري، لأنه لا يطمع في تصـوير الحياة الإنسانية في مجموعها، بل يختار فقط ما يتناول الحيـاة من إحدى زواياها.

بعد تلك التفرقة بين القصة القصيرة والرواية نستطيع أن نجمل عناصر القصة القصيرة التقليدية بالمعنى الغربي في النسيج والعقدة والشخصية والبداية والنهاية.

أما النسيج فهو اللغة التي تشمل الحوار والسرد ويكون في خدمة الحدث، فالنسيج يجب أن يساهم في تصوير الحدث ثم تطويره بحيث يصبح كالكائن الحي له شخصيته المستقلة التي يمكن التعرف عليها، لذلك يجب أن نرى الأحداث لا من خلال عين الكاتب أو تعليقاته، بل من خلال الشخصية وتصرفاتها، لهذا من غير المعقول أن يجعل الكاتب شخصياته تتكلم بمستوى لغوي واحد، وإلا كان هو الذي يتكلم من خلالها، وبمعنى آخر يجب أن تكون اللغة في خدمة الشخصيات وليس العكس. وليس معنى ذلك استخدام اللغة العامية مثلا بالنسبة للأشخاص الأميين واللغة الفصحى بالنسبة للمتعلمين أو المثقفين منهم، فهذه وسيلة بدائية في الدلالة على الشخصيات، أما الطريق الأصعب والأكثر فنًا والأكثر خفاء فهو أن تكون اللغة دلالة على اهتمامات الشخصية ومستواها الاجتماعي من خلال ما تستخدمه من ألفاظ وتركيب لغوي كالتقديم والتأخير واستعارات وتشبيهات تنبع من بيئتها.

والأسلوب الركيك يفسد القصة، شـأنه فـي ذلـك شـأن الأسلوب المزدحم بالمحسنات البديعية أو الألفاظ الغريبة التـي من شأنها إن تشتت الذهن بدلا من تركيزه على الانطباع الـذي يريد الكاتب أن ينقله إلى القارئ. وكثير من كتابنـا لا يتقنـون قواعد لغتنا مع أن اللغة هي أداة الكاتب، فإذا لم يتقنها فمعنـى هذا أنه لا يسيطر سيطرة تامة على وسيلته في نقل رؤاه إلـى جمهوره. ولا يكفي معرفة اللغة فحسب، بل لابد من توافر ثروة لغوية تتيح للكاتب أن يختار لفظًا دون آخر لأنه أدق أداء فـي نقل انطباعه، فللألفاظ المترادفة ظلال، وكل لفظ يؤدي مـا لا يؤديه آخر، وإن كان قريبا منه في المعنى، وإذا كـان العـرب القدامى لديهم عشرات الألفاظ للجمل وناقته مثلا يفرقـون بهـا بين مختلف أعمارها وحالاتها، فإن علينا اليوم – والقصة توغل في العالم الداخلية للإنسان – أن نستخدم عشرات الألفاظ نفرق بها بين الحالات العاطفية المختلفة. ولا يقتصـر الأمـر علـى معرفة قواعد اللغة وألفاظها فقط، بلا لابد من معرفـة أسـرار التركيب اللغوي، فتقديم لفظ مثلا يختلف في وقعه عن تأخيره.

والأسلوب قد يستخدم للدلالة على زمان معين، فاللغة فـي عصر الجاهلية غير اللغة في عصر المماليك، غير في عصرنا الحاضر، وفي قصص جمال الغيطـاني التـي تتخـذ عصـر

المماليك قناعا تاريخيا لها مثال جيد على استخدام الأسلوب للدلالة الزمنية على القصة. كما قد يستخدم الأسلوب للدلالة على مكان معين، وليس من الضروري استخدام اللهجة المحلية العامية للدلالة على مكان معين، وليس من الضروري استخدام اللهجة المحلية العامية للدلالة على ذلك المكان، بل يكفي أن تتناثر هنا وهناك بعض الألفاظ أو التعبيرات أو الاصطلاحات الدالة على أن المكان هو الصعيد أو الوجه البحري أو إحدى الدول العربية مثلا. كذلك يستخدم الأسلوب للدلالة على الشخصية لا سيما في الحوار، فاستخدام اصطلاحات معينة أو تعبيرات أو ألفاظ معينة يحدد اهتمامات الشخصية أو تخصصها، كما يختلف الأسلوب باختلاف الطبقات الاجتماعية. ويمكن أن نتعرف على إحدى الشخصيات إذا كانت هناك ((لازمة)) تتكرر من حين لآخر في حديثه. والحوار يخفف من رتابة السرد، ويجعل الشخصيات أكثر تجسيما وأكثر حضورا، ويفضل في حوار القصة القصيرة أن يكون سريعا وقصيرا. كما يمكن للحوار أن يشارك فيما يعرف بعملية الإيهام بالواقع، وذلك بأن يتضمن ترددا أو تلعثما أو استدراكًا أو نطق حرف نطقًا غير سليم كما في حالة الألثغ حتى يصبح الأسلوب قريبا مما يتحدث به الناس عادة.

أما أهم وظيفة للأسلوب فهو أن يكون خدمـة المضـمون، مثال ذلك في قصتي ((الزحام)) فقد أسقطت حـروف العطـف وأسماء الوصل، وبذلك تلاصقت الجمل كما يتلاصق الناس في الزحام، وكانت هذه الجمل المتراصة بعضها بجـوار بعضـن والتي تتوالى بسرعة، واحدة بعد الأخـرى، تعطـي الإيقـاع السريع المرهق الذي يعطيه الزحام، وبذلك شارك الأسلوب في المضمون ولم يكن مجرد وعاء له، بل التحم به وأصبح جـزءا منه.

والتقرير – وهو عكس التصوير – مـن الأخطـاء التـي تصيب النسيج بعيب شديد، لأن التقرير تدخل من الكاتب فـي تطور الحدث، ومعناه أن يخبرنا بالحدث بدلا من أن يصـوره لنا، فلا يجب أن يقرر لنا الكاتب أو القصاص أن شخصـا مـا ذكي، أو ماكر أو شرير، عليه أن يقنعنا بذلك خـلال سـلوكه وأفعاله بحيث نحبه أو نكرهه، تماما كما نعرف أخلاق النـاس وطبائعهم في حياتنا العادية من تصرفاتهم دون أن يكون مكتوبا على جباههم أنهم أشرار أو طيبون، أذكياء أو ماكرون، فالقصة الجيدة لا تقول، بل تكون، لا تحكى ما وقع بل ما يمكن أن يقع، لا تنتمي إلى التاريخ، بل إلى الفن.

وكما يتجنب الكاتب تقرير صـفات شخصـياته يجـب أن يتجنب كذلك تقرير المعنى، فالمعنى في القصة يجب أن ينمـو من بدايتها حتى يبلغ قمته في نهايتها ، ولا يمكن أن يفهـم إلا من مجموع القصة، فإذا احتوى جزء منها علـى المعنـى دون الأجواء الأخرى فإن ذلك معناه أن القصـة لا تصـور حـدثًا متكاملا له وحدة.

فالقصة القصيرة إذن بالمعنى الحديث ليست مجرد خبر أو مجموعة أخبار، بل هي حدث ينشأ بالضرورة من موقف معـين ويتطور بالضرورة إلى نقطة معينة يكتمل عندها معنى الحدث.

وهذا هو ما يفرق بين القصة القصيرة والخبر الذي نقرؤه في صحيفة يومية، فالخبر ليس إلا تسـجيلا لمجموعـة مـن الحوادث المتتالية بأسلوب تقريري مباشر دون دلالة، أما القصة القصيرة فتقدم حدثًا أو مجموعة أحداث يتسبب كل منهـا فـي حدوث الآخر بأسلوب تصويري ذي دلالة، ولكـن إذا وجـدت الدلالة فقط دون توفر الشروط الأخرى للقصة القصيرة فإن هذا يجعلها تنتمي إلى أدب الدعاية والعظات الأخلاقية. والدلالة هي الأساس الذي يحدد الكاتب بناء عليه اختياره لهذا الحدث أو ذلك

من مجموعة الأحداث التي أمامه، أو هي التي تجعلـه يؤلـف بينها على هذا النحو دون ذاك.

أما العنصر الثاني في القصة فهو العقدة، والعقدة هي تتابع زمني يربط بينه معنى السببية، أي أن عقدة القصة تجيب أساسا على سؤالين: وماذا بعد؟ ولماذا؟ ولعل المثال المعروف الـذي يوضح ما نقوله هو ما ذكره ((فوستر)) فـي كتابـه ((أوجـه الرواية) فإذا قلنا: مات الملك ثم ماتت الملكة بعد ذلـك. فهـذه مجرد حكاية لأنها لا تحتوي سوى على ترتيب زمني، أمـا إذا قلنا ((مات الملك وبعدئذ ماتت الملكة حزنًا)). فهذه عقدة، وقد احتفظنا هنا بالترتيب الزمني، لكن أضفنا إلى ذلك سبب مـوت الملكة. فالحكاية البسيطة تجيب على سؤالنا: وماذا بعـد؟ أمـا الحبكة فإنها تجيب على السؤالين معا: ماذا بعد؟ لمـاذا؟ وكـل عقدة تتضمن صراعا، هو إما أن يكون صراعا ضد الأقدار أو الظروف الاجتماعية، أو صراعا بين الشخصيات، أو صـراعا نفسيا داخل الشخصية نفسها.

أما إذا تساءلنا: من؟ فإننا نبحث في القصة عن الشخصـية وهذا هو العنصر الثالث من عناصر القصة. ولكل شخصية عدة أبعاد أولها البعد الجسمي، هل هو طفل أو رجل، ذكر أو أنثى،

طويل أو قصير، ذو عاهة أو سليم البنيـة، لـه لازمـة فـي الحديث؟.. إلخ.. والبعد الثاني هو البعد الاجتماعي، هل يعـيش في القرية أو في المدينة، هل هو غني أو فقير؟ مهنته.. ثم البعد النفسي، والمفروض أن يكون محصلة للبعدين السابقين: هل هو عصبي أو بارد، مجنون أو عاقل هل تصرفاته متناقضة، هـل هو عاشق، أو همه جمع المال؟ ثم رابعا البعد الفكري: هل هو محافظ أو متحرر، إذا كان في القرية، هل هو مع الأخذ بالثأر، أو ضده، وإذا كان في المدينة: هل يؤمن بسيطرة الرجل علـى المرأة أو بمساواتهما؟ هل آراؤه تطابق أفعاله؟ إلخ.

وليس من الضروري أن تكون الشخصـيات مـن عـالم الإنسان فكثير من قصص الأطفال يختار مؤلفوها شخصـياتها من عالمي الحيوان والجماد، وفي هذه الحالة يعطى الحيوان أو الجماد نفس الأبعاد السابقة التي للإنسان. بل إن الشخصيات قد تكون شخصيات خرافية من عالم الخيال.

وليس من الضروري أن يستخدم القصـاص جميـع هـذه الأبعاد، بل يمكنه أن يكتفي ببعد واحد، فهـذا يتوقـف علـى المدرسة الأدبية التي ينتمي إليها، أو نوع القصة التي يكتبهـا، فالمدرسة الطبيعية تهتم بالبعد الجسمي للشخصية وتصفه بدقة،

شأنها في ذلك شأن ما توليه من وصف مماثل للجماد، وفي القصة النفسية نجد أن الاهتمام منصب على انفعالات الشخصية وعواطفها، وربما أحلام يقظتها وأحلام نومها، أما تقديم الشخصية بكل أبعادها فيجعلنا نتعرف عليها كما نتعرف على أصدقاء أو جيران لنا، نعرف أولا هيئتهم الخارجية وهو البعد الجسمين ثم ما نلبث أن نتعرف على مركزهم الاجتماعي، فإذا زاد اختلاطنا بهم تعرفن عل نفسياتهم وأسلوب تفكيرهم.

ويمكن تقسيم الشخصيات في القصة إلى شخصيات رئيسية وأخرى ثانوية. وكما قلنا فإن القصة القصيرة لا تدور أحداثها إلا حول شخصية واحدة رئيسية، أما الشخصيات الأخرى فتكون في خدمتها فنيا، أي لتعارضها مثلا، فتبرز شخصيتها من خلال تصرفاتها مع هذه الشخصية المعارضة.

ويمكن تقسيم الشخصيات إلى شخصيات بسيطة ثابتة لا تتغير من أول القصة إلى آخرها وأخرى معقدة متناقضة متطورة، وهذه تكون أوضح في الرواية مما هي في القصة القصيرة، ومع ذلك فالقصة القصيرة غالبا ما تتناول لحظة من اللحظات الحاسمة في حياة الشخصية، أي وهي ليست في حالة ثبات أو استقرار بل في حالة تأزم أو في لحظة حاسمة من

لحظات حياتها، كأن تكون على وشـك اتخـاذ قـرار يغيـر مصيرها.

وإلى جانب الشخصية الرئيسية قد توجد شخصية الـراوي وهو قد يكون محايدا كما أنه قد يبيح لنفسه التدخل في الأحداث، وهو من المفروض في كل الأحوال أن يكـون شـاهدا علـى أحداث القصة. وسومرست موم من أبـرز الـذين اسـتخدموا شخصية الراوي في قصصه القصيرة.

ولقد كان من المألوف أن يستخدم ضمير واحـد مـن أول القصة إلى آخرها، فإذا استُخدم ضمير المتكلم فإننـا لا نـرى الأمور إلا من وجهة نظر بطل القصة، وفي تلك الدائرة التـي تقع تحت حواسه وإدراكه. أما إذا استخدم ضمير الغائب فإننـا نتلقى الأحداث من وجهة نظر الكاتب العالم بكل شيء والـذي يحيط بأكثر مما تحيط به الشخصية الرئيسـية، أمـا اسـتخدام ضمير المخاطب فكان نادرا إلا في الحوار، أم الآن فإن القصة القصيرة – والرواية أيضا – تستطيع استخدام الضمائر الثلاثة، وغالبا ما تكون الضمائر الثلاثة ملاصقة لوجهة نظر البطـل، كل ما هناك أنها لون من ألوان كسر رتابة اسـتخدام ضـمير

واحد من ناحية، والتقاط الحدث من أكثر من زاوية من ناحيـة أخرى.

آخر عناصر القصة هو البداية والنهاية. أما البداية فلابـد من أن تكون شيقة تثير اهتمام القارئ وتشده إلى القصة، وربما كان عنوان القصة هو بدايتها وهو الذي يجذب القارئ إليهـا أو يجعله لا يكترث لقراءتها، وأنا شخصـيا أفضـل البدايـة ذات الحركة، فالبداية الوصفية تقتل عنصر التشويق، وقـد وصـف ((تشيكوف)) القصة الجيدة بأنها قصة محذوف مقدمتها، أي أننا نواجه بالأحداث مباشرة بلا مقدمات قد تصرف القـارئ عـن متابعة قراءته، وقد اهتم ((ادجار آلان بو)) ببداية القصة إلـى درجة أنه قال إنها هي التي تحدد نجاح القصة أو فشلها.

أما النهاية فلا تقل عن البداية أهمية، لأنها ليسـت مجـرد ختام لأحداث القصة، بل هي التنوير النهـائي، إنهـا اللمسـة الأخيرة التي تمنح القصة، بالكشف عـن شخصـيات القصـة، كمالها ونهايتها. ويعتمد البعض على المفاجأة في نهاية القصة، لكن هذه طريقة قد عفا عليها الزمن حتى أن بعض القصاصين يبدءون قصصهم بما انتهت إليه، فهم لا يعتمدون فـي تشـويق القارئ على تكنيك القصة البوليسية والاحتفاظ بالمفاجـأة إلـى

النهاية، بل يتحدون هذا الأسلوب القصصي الفج مبـرهنين أن قصصهم يمكن أن تغري قراءها بالمتابعة بالرغم من أن نهايتها معروفة منذ البداية، ويكون الدافع الرئيسي للقارئ في بعـض الأحيان هو اكتشاف كيف تطورت الأمور حتى وصلت إلى تلك النهاية، نهاية الأحداث، وإن ذُكرت في بداية القصة.

القصة القصيرة
في التراث العربي

على ضوء إدراكنا أن القصة القصيرة تتطور شـأنها فـي ذلك شأن مبدعها الإنسان، وأنها مرت في مراحل متعددة، وأنها تلبي حاجات اجتماعية ونفسية عند الإنسان منذ طفولته كفـرد ومنذ طفولته كمجتمع بدائي، حق لنا أن نبحث عن هذا الشـكل الأدبي في تراثنا العربي، قبل أن نتعرض له كما عرفنا أخيـرا من الغرب.

فلست من أنصار القول إن القصة القصـيرة ولـدت فـي الغرب عندما قدم ((ادجار آلان بو)) الأمريكي أفضل محاولاتها المبكرة في النصف الأول من القرن التاسع عشر ثـم أرسـى دعائمها وطورها ((دي موباسان)) الفرنسي في النصف الثاني من ذلك القرن نفسه، فلم تعد قاصرة على قصص الرعب بـل أصبحت تتناول شريحة مختارة من حياة الإنسان العـادي فـي لحظة من لحظات حياته، كما أدخل عليها ((تشيكوف)) الروسي تطورات جديدة في وقت متزامن تقريبا مع ((موباسان)).

فالقصة القصيرة بهذا المعنى الغربي ليست إلا مرحلة مـن مراحل تطورها كما أوضحنا، وإلا قلنا – كما عبر أحد نقادنا – إن القدماء لم يكن لهم بيوت يسكنونها ولا أثواب يرتـدونها أو طعام يأكلونه لأن بيوتهم وطعامهم وأثوابهم مختلفة عن مثيلهـا في الوقت الحاضر، إن هذا لا يختلف قط عن قولهم إن العرب لم تكن لهم قصة، بل الثابت – كما سنعرف – أن فـن القصـة الأوربي تأثر بفن القصة العربي.

ويسلّم البعض بأن العرب عرفـوا القصـة، ولكـنهم لـم يعرفوها إلا منذ ترجم ابن المقفع كتابه ((كليلة ودمنـة)) فـي مطلع القرن الثاني الهجري، وعلى رأس هؤلاء المستشـرقين إرنست رينان الذي يعلل ذلك بسببين رئيسين: أولهما أن العقل السامي يميل بطبيعته إلى التجريد ولا ينـزع إلـى التجسـيم، وثانيهما أن البيئة الصحراوية التي عاش فيها العرب لـم تكـن غنية بالمناظر المتنوعة، فلم تمنحهم المخيلـة المبتكـرة التـي تتوافر للغربيين، وقد رددت هذا الكلام – أو قريبا منه – بعض كتاب العربية، ولعلهم متأثرون برأي هؤلاء المستشرقين مثـل عبد العزيز البشري في كتابه ((المختار))، وأحمد أمـين فـي ((فجر الإسلام))، والعقاد في ((الفصول))، وتوفيق الحكيم فـي ((زهرة العمر))، فهؤلاء اتفقوا – ولتعليلات مختلفة – على أن

العرب لم يعرفوا القصة إلا في عصـور متـأخرة كالعصـر العباسي.

وهؤلاء المعترضون يأخذون على القصة العربية القديمـة أنها كانت أقرب إلى الخبر أو التاريخ وبالتـالي أقـرب إلـى الواقع،بينما هي اليوم لها وجودها المستقل عن الواقع وإن كانت مستمدة منه، ولكن ذلك لم يكن حال القصة العربية فقط، بل هو حال كثير من الفنون الأخرى وأبرزها الفن التشكيلي الإغريقي فالأوربي. فقد كان هذا الفن حتى عصر النهضة يقاس بمـدى دقة انطباقه على الواقع المأخوذ عنه، ودوره ينحصر في اختيار هذا النموذج دون ذاك، ومن هنا رأى ((أفلاطون)) أن الفن هو تقليد التقليد، باعتبار أن الواقع الذي يأخذ عنه الفن ويقلده لـيس إلا تقليدا لما في عالم المثل،فإذا صور أحد الرسامين مقعدا فإنه يقلد هذا المقعد، والمقعد بدوره ليس إلا تقليدا للمقعد الموجـود في عالم المثُل.. وقد قطع الفن التشكيلي الحديث صلته المباشرة بفكرة التقليد، وترك هذه المهمة لآلة التصوير، وطرق ميـادين لا تستطيع أن تسجلها آلة التصوير كهواجس الإنسان الداخليـة وتناقض مشاعره، ومع ذلك فإن أحدا لا يجرؤ على إلغاء كل ما رسم من لوحات وما نُحت من تماثيل قبل عصر النهضة مـن تاريخ الفن، فالقصة – الخبر أو القصة- التاريخية شبيهة تماما

باللوحة –الواقع، كل منهما مرحلة من مراحل الفن الذي تنتمي إليه.

ومحاولة التغلغل في نفسـية الشخصـيات لا ينعـدم فـي القصص القديم لكنه يضؤل إلى حد كبير بحيث لا يكـاد يقـوم بدور في البناء القصصي، بينما قد نصل في القصة الحديثة إلى الطرف المقابل أي إلى قصة المونولوج حيث تكـاد الحركـة الخارجية للشخصيات تنعدم لتحل محلها حركتها الداخليـة، ولا شك أن هذا التطور يرجع إلى عوامل كثيرة لعل مـن أهمهـا انتشار الطباعة، فالحكاية القديمة – قصيرها وطويلها – تعتمـد على الرواية الشفاهية أكثر مما تعتمد على الكلمة المقروءة وهو عكس الوضع بالنسبة للقصة الحديثة. ومن الواضح أن روايـة التحركات الخارجية لأبطال القصة مشافهة أمر ميسـور بينمـا يكاد يتعذر ذلك بالنسبة للتتبع الخلجات النفسية، وهو ما تتحمله الكلمة المكتوبة أو المقروءة. فالقصة الحديثة – كالشعر الحديث – موجهة أساسا إلى عين القارئ بينمـا الحكايـة القديمـة – كالشعر العمودي – موجهة أساسا إلى أذن السامع، ولعله لهـذا السبب ارتبط ظهور القصة الحديثة بانتشار التعليم من ناحية – أي القدرة على القراءة – وأدوات النشر لا سيما الصحافة مـن ناحية أخرى، أي انتشار الكتابة. لهذا فعندما نحـدد خصـائص

القصة – قديمها وحديثها – علينا أن نقوم بمهمتين: مهمة تحديد خصائص القصة القصيرة عامة بحيث نفرق بينهما وبين الأشكال الأدبية الأخرى بقدر الإمكان، والثانية أن نفرق تفرقة أخص بين القصص القصيرة في مختلف المدارس الأدبية، بل بين قصص كاتب وكاتب، حتى نصل إلى التفرقة بين قصة وقصة لكاتب واحد.

وهذا التطور الجوهري في القصة – وفي الفنون وجه عام – مماثل لما وقع في مجال العلوم على أثر ما أُدخل من تطورات على اختراعي المقراب والمجهار أو التليسكوب والميكرسكوب، مما كشف عن عالم أبعد من متناول الحواس الإنسانية، فلم يعد الفنان – كما لم يد العالم – يقنع بما تصل إليه تلك الحواس، بل مضى –كلٌ بطريقته – يستكشف ما دق أو نأى عن حواس الإنسان. ويبدو أن المدرسة التي ظهرت في الماضي في فرنسا – والتي عرفت بالمدرسة الشيئية – حاولت العودة إلى أساليب القصة القديمة وإن كان في صورة متطورة، فقد دعت إلى الاقتصار على تتبع الأشياء ورصد الحركة الخارجية للشخصيات القصصية دون إسقاط إنسانيتها على الوجود، متأثرة في ذلك بأسلوب السينما حيث لا مجال لتعرف

المشاهد على أبطاله إلا من خلال حركتهم وما يحيط بها من أشياء لها دلالتها.

بهذا الفهم نستطيع أن نعلن أن تراثنا العربي عرف القصة- الخبر، أو القصة- التاريخ، كما عرف النادرة أو الحكاية الشعبية، وقصص الحيوان، والقصة الفلسفية، والمقامة التي بدت بها بل طغت عليها الصفة البلاغية.. بل لقد عرف التراث العربي المجموعات القصصية التي تمتاز عن كثير من مجموعاتنا المعاصرة بأنها كانت تندرج تحت موضوع واحد مثل كتاب ((البخلاء)) للجاحظ المولود عام ١٦٠ هجرية والمتوفي عام ٢٥٥ هجرية، و ((المكافأة وحسن العقبى)) لأحمد بن يوسف المتوفي عام ٣٣٩ هجرية، و ((الفرج بعد الشدة)) للتنوخي المولود عام ٣٢٧ هجرية والمتوفي عام ٣٨٤ هـ.. ((ومصارع العشاق)) لابن السراج المولود عام ٤١٢ هـ.. والمتوفي عام ٥٠٠ هـ. بل إن بعض هذه الكتب مبوب يجمع في كل باب مجموعة قصصية تحت موضوع واحد أكثر تحديدا، فأحمد بن يوسف الذي كان كاتبا في خدمة الطولونيين بمصر ينقسم كتابه إلى ثلاثة أبواب: المكافأة على الحسن، فالمكافأة على القبيح، وأخيرا حسن العقبى.

فإن لم تكن القصص تندرج تحت موضـوع واحـد فقـط حرص مؤلفوها أو جامعوها على أن يربطوا بينها برباط فنـي على نحو ما نجد في قصص ألف ليلة وليلة، فكلنا يعرف قصة الملك شهريار الذي اكتشف خيانة امرأته له مع عبد أسود فجعل يتزوج كل ليلة بعروس يقتلها في الصباح انتقاما ممـن خانتـه وحتى لا يعطيها فرصة لخيانته، إلى أن تطوعت شهرزاد لإنقاذ بنات جنسها، واحتالت على الملك بأن تبدأ كل ليلـة قصـة لا تتمها إلا اليوم التالي، وهكذا ارتبطت قصص هذه المجموعـة بهذا الخيط الفني مما أعتبره المحاولات المبكرة لما تطور فيما بعد إلى ما يعرف اليوم بالرواية. وإذا كانت ألف ليلة وليلة قـد نقلت بعض أصولها عن الفارسية أو الهنديـة فهنـاك السـير الشعبية التي حفل بها الأدب العربي مثل سيرة الهلالية وسـيرة عنترة والأميرة ذات الهمة وحمزة العرب وعلي الزيبق.. إلخ، والسيرة قالب يتأرجح بين المجموعة القصصية والروايـة لأن السيرة في الواقع يمكن النظر إليها كمجموعة قصصـية لكنهـا أكثر ارتباطا مما هي ألف ليلة فلا تجمع بينهـا مجـرد حيلـة عروس تريد أن تبقى على حياتها مع زوجها الراغب في القتل والانتقام، بل يجمع بينهما بطل السيرة،ففي سيرة علي الزيبـق بن حسن رأس الغول مثلا نجد أنه إذا استولى الزيبق في إحدى

قصصه على السيف المرصود فإنه يستعمله فيما يتلو ذلك مـن قصص. والزيبق لا يكاد ينتهي من ملعـوب إلا ليبـدأ بـآخر. (والملعوب اختبار القوة البطل وشجاعته وذكائـه فـي إطـار الحدود الإنسانية أي مع أنداد له من عالم الإنسان، أما النفيلـة فهي اختبار للبطل فيما وراء الحدود الإنسانية حيث يلتقي بجان أو سحر أو حيوان خرافي أو أشياء مرصودة) ولكن ولئن كان كل ملعوب وكل نفيلة لها عقدتها الخاصة بحيث تصبح قصـة قصيرة مستقلة إلا أنها ترتبط مع غيرها من القصص من ناحية أخرى. ثم يلتقي علي الزيبق بأبطال يشبهونه وإن كانوا أصغر منه شأنا ويتكرر معهم ما سبق وقوعه مع بطلهم فهـم تكـرار للتكرار. وهكذا تتعدد القصص في قصة واحدة طويلة. فهنـاك شخصية واحدة تربط بين القصص هي شخصية صاحب السيرة لكنها جامدة لا تتطور حتى أنها تشيخ فجـأة دون تمهيـد فـي قصص سابقة. وجمود الشخصيات يسلبها أية خبرة فلا تحـذر شرا جديدا بسبب شر مماثل وقعت فيه من قبل كأنما لا ذاكـرة لها، وما يسبب استقلال كل قصة عن الأخرى. وهذا هو سبب تعدد القصص المماثلة المتشابهة، حتى إذا سرد المؤلف عـددا كافيا منها وضع حدا لها. لهذا، فنحن نحس ونحن نقـرأ هـذه السير كأنما نشاهد أحد الأفلام التي أُنتجت في بدايـة اختـراع

السينما حيث يبدو الفيلم مجموعة صور تقدم في مجموعها قصة حقا ولكن كل صورة تنفرد واحدة بعد الأخرى مستقلة عما سبقها أو يتلوها.

وهناك طريقة ثالثة للجمع بين مجموعة من القصص نجدها في ألف ليلة وليلة أيضًا، تلك هي طريقة القصص المتداخلة، أي رواية قصة من داخل قصة.

وهكذا نجد أن العرب لم يعرفوا القصة القصيرة فحسب بل عرفوا المجموعات القصصية وحرصوا على أن يبرروا وجودها معًا، مرة عن طريق الموضوع الواحد، ومرة عن طريق خلق رباط فني ومرة ثالثة عن طريق التداخل.

فإذا أردنا أن نلقي نظرة سريعة على الخصائص الفنية لأشهر أنواع القصة القصيرة كما عرفها التراث العربي فيمكننا إيجازها فيما يلي:

- ## أولا: القصة – الخبر:

وهي كما قلنا تجمع بين التاريخ والفن فقائلها يحرص على تتبع مصدرها كأنما وقعت فعلا، وقد تكون كذلك حقًا، لكن لا شك أن انتقالها لمن جيل إلى آخر حذف منها وأضاف إليها، ولذا وجدت أكثر من رواية كل منها تعبر عن عصرها، ومن الخطأ في هذا المجال اعتبار أن هناك أصلا واحدا وأن بقية الروايات تحريف لها، فنحن في مجال فن ولسنا في مجال تاريخ ولا تخدعنا محاولة القصاص إيهامنا أنه ينقل عن واقعة

حقيقية، وليس حرص الراوي على ذكر مصادره إلا نوعا مما يعرف بعملية الإيهام بالواقع على نحو ما كان يفعل كُتاب القصة الغربية فيما بعد حين يزعمون أنهم وجدوا قصتهم بين مخلفات قريب أو صديق مات أو أبناء وصلتهم بالبريد. إلى آخر هذا الإيهام بأن أحداث الرواية وقعت فعلا.

والحركة في القصة – الخبر من الخارج فقط وقد يكون فيها شيء من الرمز ومن المعنى، لكنها قلما تكشف لنا عن الخوالج النفسية لشخصياتها أو صراعها الداخلي بين عاطفتين متناقضتين.

ولهذا يجب أن نفصل بوضوح بين فنية هذا القصص الذي يبدعه قصي مجهول المصدر وتتداوله الأجيال أو المستند إلى سلسلة الإسناد المعروفة بالعنعنة أي: عن فلان، عن فلان، أو الذي يرويه أفراد معلومون من الرواة والمؤرخين على أنه تاريخ وخبر، وبين القصص المعاصر الذي يبدعه أفراد على أساس فني يعي أصحابه تطوره ويحاولون أن يلتزموا خطه وإن أضافوا إليه، فلا نستخدم نفس المعايير في نقد وتقييم قصة للجاحظ في بخلائه وأخرى لمحمود تيمور في إحدى مجموعاته.

وفي مقابل القصة / الخبر عرف العرب القصة / الفانتازيا وهي التي تحطم الفواصل بين عـالمي الإنسـان والحيـوان، وتحطم عوائق الزمان والمكان، وتزدحم بالجن والسحر، علـى نحو ما نقرأ في قصص ألف ليلة وليلة.

- <u>ثانيا: النادرة وتتميز بما يلي:</u>

من حيث الحجم قصيرة نسبيا، وما يزال الاهتمام بالحركة الخارجية أكثر من الحركة الداخلية للإنسان هو طـابع معظـم قصص تلك المرحلة، ثم وجود مغزى تدور حوله النادرة، إمـا في شكل نقد أو سخرية من وضع ما، أو من نمط مـن أنمـاط الشخصية وإما في شكل عظة إنسانية.

وأبطالها عادة ما يكونون مـن الظرفـاء أو السـكارى أو البخلاء أو المغفلين الحمقى أو الأذكياء. وتغلب عليها المفارقات التي تنتج عن الغباء أو البلادة أو الخدعة.

وهي قلما تتجه إلى الخوارق، ومعظمها يختتم بلفتة ذكيـة غالبا ما تبعث على الابتسام، وهي سريعة الحفـظ والانتشـار بسبب ما فيها من مفارقة وما تثيره من ضحك ولقصرها الشديد ولأنها تُستخدم للتشبيه أو السخرية أو التعليـق علـى مواقـف

مشابهة في الحياة الواقعية، ومن أشهر النوادر العربية نـوادر جحا وأبي النواس.

أما قصص الحيوان فقد تأثر فيها العرب بالتراث الأدبي في كل من الهند وفارس على نحو ما نرى في كتاب كليلة ودمنـة، وإن عرفت منذ الجاهلية، وفيما يعرف بقصص الأمثال.

وحكاية الحيوان قصيرة تقوم بأحداثها حيوانـات تتحـدث وتتصرف كالناس وتحتفظ مع ذلك بصفاتها الحيوانيـة وكلهـا تهدف إلى مغزى أخلاقي.

والقصة الفلسفية عرفها العرب، ولعل أهمها قصة حي بـن يقظان وقد تداولها أكثر من فيلسوف مثل ابـن سـينا (٣٧٠ – ٤٢٨) وابن طفيل (٥٠٦ – ٥٨١) والسهروردي المقتول عـام ٥٨٧ هـ، وأشهر هذه القصص الثلاث قصة حي بـن يقظـان لابن طفيل وبطلها ((حي)) نشأ في جزيرة منعزلة وكـان مـن الذكاء بحيث استطاع أن يقوم بحاجات نفسه وفي الوقت نفسـه استطاع أن يصل إلى معرفة الله، والاتصال به، ثم التقى برجل من جزيرة مجاورة اسمه أبسال فعلمه الكلام واكتشف أبسال أن ما وصل إليه ((حي)) من عقيدة هو نفسه الدين الذي يؤمن به، فطلب إليه أن يكشف لأهل الجزيرة المجاورة ما وصل إليه من

الحقائق العليا، غير أنه لم ينجح في ذلـك، فوجـد ((حـي)) و ((أبسال)) نفسيهما مضطرين آخر الأمر إلى الاعتـراف بـأن الحقيقة الخالصة لم تُخلق للعوام لأنهم مكبلون بأغلال الحـواس وعادوا إلى الجزيرة المهجورة.

ويقال إن هذه القصة مأخوذة من قصة سـابقة بعنـوان ((الصنم والملك وابنته)) وفيها بعض الأحداث المتشـابهة، كمـا نلاحظ أنها شبيهة من بعض الوجوه بقصة روبنسون كـروزو لدانيال ديفو (١٦٦٠ – ١٧٣١) والتي نُشرت بعد ((حـي بـن يقظان)) بأكثر من أربعة قرون – وإن لم تنطو على الجانـب الفلسفي الكبير الذي انطوت عليه قصة ابن طفيـل. فأحـداث القصة الفلسفية وشخصياتها ليست إلا رموزا الهدف منها هـو تصوير القضايا الفلسفية بأسلوب درامي حتى يصبح أقرب إلى الأفهام من الأسلوب الفلسفي المجرد.

والذي يهمنا في قصة ((حي بن يقظان)) هو استخدامه الفن القصصي في عرضه لفلسفته على هذا النحو الأصيل الذي يبدو سابقًا لزمنه بكثير. وهي كما رأينا قصة رمزيـة تقـوم علـى التوفيق بين الفلسفة والدين وعلى بيـان أن التأمـل المحـض والإيمان الحقيقي طريقان يؤديان إلـى نتيجـة واحـدة، هـي

الاتصال الوثيق بالله والاتحاد به، وهي ثانيا تعبر عن أن حياة الروح السامية لم تُخلق إلا لقلة من البشر، أما العامة فيكفيهم الإيمان الساذج البسيط والأخذ بمظاهر الدين وطقوسه وشكلياته.

أما فن المقامة فلم يبدأ في النثر العربي مكتمل البناء على النحو الذي عرفناه عند الهمذاني والحريري، بل – على حد تعبير الدكتورة بنت الشاطئ – أمضى طفولته الأولى في الأساطير والحكايات الشعبية القديمة للعرب، ثم في الروايات والأحاديث القصصية التي فسرت بعض أمثالهم، حتى ظهرت في كتب التعليم اللغوي في القرن الثالث، تحتال بوضع مادة الدرس في قالب مشوق، كما ظهرت الأمالي، وأكثرها عن ((ابن دريد)) العالم الأديب، وقد كانت آثار ابن دريد هي المرحلة الحاسمة التي نقلت هذا الفن من حياته التعليمية إلى الفن الخالص في العرض، وإن عادت بعد ذلك فردت إلى أصلها التعليمي بعد مقامات الحريري.

وهناك اجتماع على أن بديع الزمان الهمداني (٣٥٨ – ٣٩٨ هـ) الذي عاش في القرن الرابع الهجري وتوفى وهو في الأربعين من عمره هو الذي وضع أصول المقامة الفنية ثم جاء بعده الحريري بنحو قرن (٤٤٦ – ٥١٦ هـ) ثم قلدهما

من بعدهما كثيرون من أشهرهم في العصور الوسطى السيوطي المتوفي سنة ٩١١ هـ. وفي العصر الحديث اليازجي (١٨٠٠ – ١٨٧١ م). ويتلخص موضوع المقامات في أن راويها وهـو عيسى بن هشام عند الهمذاني، والحارث بن همام عند الحريري يمر ببلد من البلاد في بعض أسفاره فيلتقي بأدب متصعلك هـو أبوا الفتح الإسكندراني عند الهمذاني، وأبو زيد السروجي عنـد الحريري يقوم بحيلة من حيله فيعرفه الراوية بعد مشقة لإحكامه التنكر، ثم ينتحى به ناحية بعد أن فاز الصعلوك بما اسـتطاعته موهبته من أموال الناس، فيعتذر له الصعلوك بأن الزمـان لـم يبق له إلا هذه الطريقة لكسب القوت، ويكون هذا الاعتذار في أغلب الأحيان أبياتًا من الشعر تُختم بها المقامة.

ولعل المقامة الإبليسية من أهم مقامات الهمذاني فهي تدور على لقاء عيسى بن هشام لأبليس واد من وديان الجـن حـين ضلت منه إبل فخرج في طلبها. ويرجع البعض أن هذه المقامة قد أوحت لبعض من تلاه من الأدباء بأروع الأعمال الأدبيـة لا سيما رسالة الغفران لأبي العلاء المعري.

وقد اختلف الرأي في المقامة فالبعض يرى أنها ليست لهـا أية قيمة قصصية وإن كانت قد وضعت في القالب القصصـي،

وكل الهدف الذي يرمي إليه المؤلف هو الموعظة أو النكتـة أو الألغاز اللغوية والنحوية، فالمقامة في نظر هذا الرأي هي مجرد حديث أدبي بليغ أساسه العرض الخارجي والحيلة اللفظية. لكن هناك رأيا آخر يرى أن كل المقامات ليست في مسـتوى فنـي واحد وبعضها يكاد يقارب فن القصة القصيرة حتـى بمعناهـا الغربي الحديث، وإن كان أكثرها لا يحتـوي حقًـا إلا علـى زخرفة لفظية وحشد لألفاظ منتقاة تشتمل على نسبة كبيرة مـن غريب الكلام.

على أية حال فالمقامة تتميز عن بقية الأنواع الأخرى بـأن لها مؤلفًا معروفًا، وأنها وضعت خصيصا لأغراض أدبية، وأن الصنعة – وربما التطرف في الصنعة – واضحة وضـوحا لا ريب فيه لعل أميزها ذلك السجع الذي أصبح سمة من سماتها لا ينفصل عنها.

القصة القصيرة

في الغرب

في الوقت الذي كان فيه ((بوذا)) حيا، وربما دون أن يحس اليونانيون بوجوده أو وجود أدبه، كانت هناك مجموعة قصصية تشبه تلك التي ألفها البراهمة في مهاجمة المرأة، جمعها كاتب اسمه أريستيدس Aris – tides بعنوان: قصص ميليزية Milision Tales وإن كان الكتاب ضاع إلا أن المؤرخ اليوناني هيرودت المولود عام ٤٩٠ ق. م. قد أعطانا بعض نماذج هذه القصة، كما انتشرت القصص الخرافية المعروفة باسم خرافات ((ايسوب)) والتي يروى معظمها على ألسنة الحيوان، كما ظهرت بعد ذلك أكثر من مجموعة قصصية بعض الكتاب اليونان والرومان.

وفي العصور الوسطى حدث تفاعل بين الشرق والغرب عن أكثر من طريق: طريق التجارة، وطريق الحروب، ثم طريق صقلية وجنوب إيطاليا والأندلس. ونتيجة لهذا التفاعل عرف الغرب القصص العربي، وتأثر به في بعض أنواعه.

ولما كانت الحضارة العربية قد أمدت الحضارة الغربية بما سبق أن نقلته من حضارات الشعوب الأخرى لا سيما الهندية والفارسية واليونانية، قبل أن تنقله أوربا عن هذه الحضارات مباشرة، كما أنها أمدتها بما ابتكرته هي نفسها من علوم وآداب، فقد تمثلت هذه الاستفادة بجانبيها في القصة أصدق تمثيل، فقد عرف الغرب عن طريق العربية عدة مجموعات قصصية عن أصل فارسي أو هندي، مثل: كليلة ودمنة وقصة السندباد، وقصة برلعام ويواصف. فالنص الأصلي العربي لكليلة ودمنة تُرجم إلى الإسبانية مباشرة منذ سنة ١٢٦١، ومنها ترجم إلى الفرنسية، ولم يكد هذا الكتاب يعرف في أوربا حتى اعتُبر المثل الأعلى لكتب المواعظ التي تُلقى على ألسنة الحيوان أو الطير، كما كثرت محاولات تقليده لا سيما في بعض أقاصيص ((بوكاتشيو)) المعروفة باسم الليالي العشر ((الديكاميرون)) والتي ترجع إلى منتصف القرن الرابع عشر، فضلا عن المنهج العام لمجموعة هذا القصصي الإيطالي التي تتفق مع ((كليلة ودمنة)) ومع ((ألف ليلة وليلة)) في أنها ((قصة قصص)) أي قصة تبرر في أولها تعدد ما يتلوها من قصص.

والمجموعة الثانية ((قصة السندباد)) مثل سابقتها هندية الأصل، وتعتمد أيضا على خط واه بين عدد متنوع من

الأقاصيص الصغيرة. وكان الآمر بترجمة هذه المجموعة هـو الأمير فادريكي أخو الملك العالم ألفونسو العاشر، فنُقلـت إلـى اللغة القشتالية سنة ١٢٥٣ بد ترجمته كليلة ودمنة بسنتين تحت عنوان ((كتاب مكائد النساء وحيلهن))، وقد تُرجم الكتاب إلـى جميع اللغات الأوروبية شعرا أو نثرا، بل حتى بعض اللهجات في إسبانيا مثل القطلانية، وهذه القصة غيـر قصـة السـندباد البحري التي نعرفها في مجموعتنا العربية ((ألف ليلة وليلـة))، فقصة السندباد المترجمة عبارة عن مجموعة من الحكايات تبلغ سنا وعشرين، يربط بينها خيط يذكرنا بقصة الأخوين الفرعونية وقصة يوسف وامرأة العزيز، ذلك أن زوجة أحد الملوك تراود ابنا له عن نفسه فيعف عنها، وتسبق هي إلى الشكوى إلى الملك زاعمة أنه هو الذي راودها، فيغضب الملك ويحكم على ابنـه بالقتل، غير أن وزراءه السبعة ينصحونه بالتثبت من التهمة مدة سبعة أيام، تتابع خلالها القصص من زوجة الملك وهـي تلـح عليه في قتل ابنه، ومن الوزراء وهم يذكّرونه بمكائـد النسـاء وحيلهن وخطر الانصياع لهن، وهكذا تتعاقب الحكايات خـلال سبعة أيام حتى يسمح لابن الملك بالدفاع عـن نفسـه فتظهـر براءته وتحل العقوبة بجارية أبيه. وقد كان لكـل حكايـة مـن حكايات الوزراء السبعة أثر هائـل علـى بـواكير القصـص

الأوربي في عصر النهضة، ولعل أهـم آثارهـا كـان علـى مجموعة بوكاتشيو ((الليالي العشر)) التي سبقت الإشارة إليها، وإن كانت أكثر إمعانـًا فـي الإباحيـة واقـرب إلـى الأدب المكشوف، فالطابع الخلقي الوعظي هو الغالب على المجموعة المترجمة عن العربية.

أما ثالث المجموعات القصصية الهامة التي تُرجمت عـن العربية فهي القصة الصوفية ((برلعام ويواصف)) وهي أيضـا من مصدر هندي قديم، قدّر لها كذلك نصيب كبير من الـذيوع العالمي حتى أنها كانت تعتبر من كتب المواعظ والأمثال التـي استخدمها الوعاظ البوذيون والمسيحيون والمسـلمون واليهـود على التعاقب، وأصل هذه القصة يدور حول حياة بوذا وتوبتـه بالمعنى الصوفي، أي التحـول الفجـائي والانقطـاع للتعبـد الصوفي، وقد أصبحت هذه القصـة أساسـا لقصـص وقطـع مسرحية كثيرة دينية الطابع منذ تناقلها حتى مشارف العصـر الحديث.

إلى جانب ذلك عرف الغرب قصصا من ألف ليلـة وليلـة مثل قصة الجارية تودد التـي طُبعـت ترجماتهـا الإسـبانية والبرتغالية عشرات الطبعات ابتداء من سنة ١٦٢٤ وبلغ مـن

شعبية هذه الحكاية وذيوعها في الأدب الأسباني أن عمـد إلـى نقلها إلى خشبة المسرح أعظم من عرفتهم إسبانيا في عصـرها الذهبي وهو ((لوجي دي فيجا)) Loge de Vega (١٥٦٢ – ١٦٣٥) تحت عنوان ((الجارية تيودور)).

وفضلا، المجموعات القصصية الهندية والفارسية التي نقلها الغرب عن الترجمات العربية، نقل العرب ألوانًا أصـلية مـن الأدب القصصي العربي، ومن الأخبار التي تمتزج فيها الرواية التاريخية بتفاصيل أضافها خيال القصـاص. وقـد كـان مـن الطبيعي أن تنتقل إلى الأندلس هذه الألـوان القصصـية، منـذ عصر مبكر، فيما انتقل إليها منذ الفتح مـن عناصـر الثقافـة العربية في الشرق.

ولعل أهم ما عرفه العرب من هـذه الفنـون القصصـية العربية فن المقامة، وتنبه الدكتورة سهير القلماوي فـي بحثهـا القيم الذي نشرته لها هيئة اليونسكو بعنـوان ((أثـر العـرب والإسلام في الفن القصصي في النهضة الأوربية)) إلى أن فـن المقامة في الأندلس لم يجمد في القلوب الشرقية وإنمـا تطـور تطورا سليما، إذ تحرر من فيهقة اللغـويين المتكلفـة، بحيـث انتهت المقامة في الأندلس إلى عكس ما انتهت إليه في الشـرق

تماما، ففي الشرق انتهت إلى ما يشبه التمارين اللغوية المحضة وفقدت ذلك الخيط الذي كان يربطها بالفن القصصي الحقيقـي، أما في الغرب فأصبحت لونًا من ألـوان القصـة الاجتماعيـة النقدية وإن لم تتحرر من بعض القيود التقليدية مثل الأسـلوب المسجوع. ويشير مؤرخو الأدب الإسباني إلى إمكان تأثير هذا الفن في مولود جديد في الآدب القصصي الإسباني إلى إمكـان تأثير هذا الفن في مولود جديد في الأدب القصصي الإسباني هو المعروف باسم القصة ((البيكارسية)) وأقرب ترجمـة عربيـة يمكن أن تكون لهذه القصص هو قصص الشطارة، حيث نـرى الشاطر ((البيكار Alpekar)) أشبه ما يكون ببطـل المقامـة، فهو في الغالب شخص من أصل وضيع، ويعيش في بيئة قاسية يعانى من آلام الجوع والبطالة، غير أنه يستعين عليها بالحيـل والمكر وخداع البسطاء والسذج، وكأنه ينتقم من ذلك المجتمـع الذي لا يحترم إلا الأغنياء والأقوياء. فهو يسخر منه ويحتـال عليه ما وسعه ذلك، وتشير الدكتورة سهير القلماوي إلى فـرق جوهري بين الفنين العربي والإسباني في الناحية الأسلوبية، فقد بدأت القصة البيكارسية في إسبانيا تعبيرا شـعبيا سـاذجا، ثـم اتجهت بعد ذلك إلى التـألق والزخـرف اللغـوي والاهتمـام بالصياغة، على عكس المقامة – على الأقل في الأنـدلس كمـا

سبق أن أشرنا – التي بدأت مزيجا من القصص الشعبي والتفنن اللغوي، ثم غلبت عليها الزخارف اللغوية حتى أحالتهـا إلـى قوالب جامدة صماء، لكنها في الأندلس عادتها إلى مصـادرها الشعبية الأصلية، لا سيما في العصـور المتـأخرة، فكسـرت الجانب الأعظم من اهتمامها لتقديم صور من حيـاة المجتمـع الشعبي، واتجهتن إلى التعابير العامية السوقية، وكسبت بـذلك في المضمون ما فقدته في الشكل.

إلى جانب المقامة كانت هناك القصة الفلسفية التـي كـان للعرب فضل ابتداعها، وكان لها أثـر كبيـر علـى التفكيـر الأوربي، مثل قصة ((حي بن يقظان)) والذي يهمنا فـي هـذه القصة هو استخدام الفن القصصي لعرض وجهة نظر فلسـفية على هذا النحو الأصيل الذي يبدو سابقًا لزمنه بكثير حتـى أن أحد العلماء الإسبان وهو ((منندث بيلايو)) الذي درسـها فـي كتابه ((أصول الرواية)) يصفها بأنها أعظم آثار الأدب العربي أصالة وتفردا، وقد كانت أول ترجمة إلى اللاتينية لهذه القصـة في أكسفورد عام ١٦٧١، للعالم الإنجليزي ((ادوارد مدكوك)).

كذلك لابد من الإشارة إلى كتاب ((مختار الحكم ومحاسـن الكلم)) للكاتب المصري أبي الوفاء مبشر بن فاتك الذي تـوفي

حوالي ١٠٧٨ – ١٠٨٨ م، وكان من أعيان مصر الفاطمية في عهد الظاهر والمنتصر [*] وقد كان هذا الكتاب من بين الكتب التي أمر بترجمتها إلى اللغة الإسبانية الملك ألفونسو العاشر، في منتصف القرن الثالث العشر. فإلى جانب مادة الكتاب الفلسفية، تضمن الكتاب قدرا كبيرا من الأمثال والحكم والقصص ذات المغزى الفلسفي،وكانت من الأسس التي قام عليها جانب عظيم من القصص الإسبانية والأوربية، ذات المغزى الديني أو الفلسفي أو الصوفي.

ولتتبع أثر هذه القصص العربية في الأدب الأوربي باستفاضة يمكن الرجوع إلى كتاب العقاد ((أثر العرب في الحضارة الأوربية)) وكتاب د. عبد الرحمن بدوي ((دور العرب في تكوين الفكر الأوربي)) والفصل القيم للدكتورة سهير القلماوي الذي سبقت الإشارة إليه.

أنما يكفي أن نشير إلى مجموعة القصص المعروفة باسم ((الديكاميرون)) أو الليالي العشر للكاتب الإيطالي ((جيوفاني بو كاتشيو)) (١٣١٤ – ١٣٧٥) فالتأثير فيها واضح ببعض

(*) حقق هذا الكتاب وقدم له د . عبد الرحمن بدوي ، ونشره المعهد المصري للدراسات الإسلامية، مدريد ١٨٥٨.

المجموعات القصصية المترجمة عن العربية شكلا ومضـمونًا، فالذريعة التي اتخذها المؤلف لحكاية قصصه المائة هو أن وباء اجتاح مدينة فلورنسا ففتك بحوالي نصف سكانها، فرأت عشـر شخصيات، أن تفر من هذا الوباء وتلوذ بعزلة بهيجة في حدائق احد القصور حيث حاول أفرادها انتزاع أنفسهم مـن الحاضـر الرهيب المظلم بأن ينتابوا رواية قصص تنسيهم هول الطاعون، وهكذا أخذ كل منهم يروي قصة كل يوم، فكانت الحصيلة عشر قصص يوميا، ومائة قصة خلال الأيام العشرة، ممـا يـذكرنا بطريقة الربط بين المجموعات القصصية في كل مـن كليلـة ودمنة، وألف ليلة وليلة. هذا من ناحية الشكل، أما التفاصيل فإن هناك قصصا كثيرة في مجموعة ((بوكاتشيو)) مصدرها عربي، وإن كانت يد الأديب الماهرة قد تصرفت فيها، وجعلتهـا فـي قالب أوربي أو إيطالي، ويتردد في القصص مثلا اسم صـلاح الدين الأيوبي وأسماء غيره من الحكام العرب والمسلمين، ممـا يدل على أثر الاتصال بين الشرق والغـرب فـي الأدب، وأن التشابه الموجود في بعض قصص ((الديكاميرون)) والقصـص العربية ليس مجرد صدفة بل نتيجة من نتائج هـذا الاتصـال، ولعل من أهم أوجه هذا التشابه الإلحاح علـى مكائـد النسـاء وخيانتهن في قصص ((بوكاتشيو)).

وبظهور القوميات في أوربا نمو لغـات هـذه القوميـات أصبح لك شعب من هذه الشعوب قصاصه وقصصه،ولسنا نريد أن نحشد حديثنا بتفاصيل تاريخية عن كتاب القصـة القصـيرة ومجموعاتهم القصصية لدي كل شعب من هذه الشـعوب إنمـا يكفي أن نقف أمام ثلاثة من أهم من طوروا القصـة القصـيرة وأشاعوا مفهومها الحديث، وهم ((إدجار آلان بو)) الأمريكـي الذي عاش في النصف الأول من القرن التاسع عشر، و ((جي دي باسان)) الفرنسي الذي عاش في النصف الثاني مـن ذلـك القرن نفسه، و ((انطون تشيكوف)) الروسي الذي عـاش فـي الفترة نفسها تقريبا.

أما ((إدجار آلان بو)) فقد أطلق عليه بحق ((أبـو القصـة القصيرة)) على الرغم من أن مختلف ألوانها كان مطروقًا مـن قبل، وذلك لأنه هو الذي صاغها في شكلها الحديث، بالإضـافة إلى ما ظفرت به على يديه من الناحية النظرية، فعالج مشكلاتها وطُرق تناولها في كتاباته النقدية، وبخاصة فـي مقالـه الـذي يدرس فيه قصص معاصره ((هوثورن))، حيث يركـز علـى نظريته في القصة، بل يمنح نفسه سلطة التشريع فيما ينبغي أن يقوم عليه إنشاؤها من مبادئ وأسس جمالية كان لها أكبر الأثر في تطورها من بعده.

فإدجار آلان بو يعلن فصل القصة عن جانبين طالما ربط – وما زال يربط – الكثيرون بينهما وبينهما، فهو يفصل القصة عن الأخلاق ويرفض أن تستهدف الدروس والتقويم، ومع ذلك فهو لا يرى بأسا في أن يكون الدرس خافيا مستورا في أعماق القصة، وبمعنى آخر فهو يرفض الأسلوب التقريري المباشر، فذلك هو أسلوب الواعظ أو كاتب المقال. ثم هو يفصل العمل الفني عن الواقع فيري أن مطابقته له عيب جسيم، وبقدر ما يبعد وجه الشبه بينهما تعلو قيمة العمل من الوجهة الفنية.

ومعيار العمل الفني عند إدجار آلان بو هو الأثر الذي يحققه، فالقصاص الحاذق هو الذي يفكر بعناية وروية قبل بدء الكتابة في أثر واحد محدد يوقعه في نفس القارئ، ثم يبتكر الأحداث ويرتبها على خير وجه ليحقق ذلك الأثر. وأول جملة في القصة ينبغي أن تتجه نحو تحقيق هذا الأثر وإلا أخفق الكاتب في خطواته الأولى. وينبغيا ألا تُستخدم كلمة لا تعين بطريقة مباشرة على بلوغ الهدف المنشود. فوحدة الأثر إذن مبدأ آمن به ((بو)) إيمانًا راسخًا حتى أنه اعترض من الناحية الفنية على القصة الطويلة لأن طول القصة يقتضى التوقف عن قراءتها من وقت لاخر، وفي ذلك ما يشتت وحدة الأثر ويدمرها فيحرم القصة تلك القوة التي تنشأ من قراءتها قراءة

متصلة. وإذا صح التجاوز عن وحدة الأثر في القصة الطويلـة لتعذر ذلك، فإنها في القصة القصيرة أمر جوهري لا غناء عنه، وفي قصرها أكبر ما يعين على تحقيقه. ويحدد ((بو)) فترة بين نصف ساعة وساعيتن هي التي ينبغي أن تستغرقها قراءة قصة قصيرة، ويسيطر خلالها الكاتب على روح القارئ ويستطيع أن يحقق أثره أيا كان على أكمل وجه:

وفي حيز القصة القصيرة يتوقف نجاح الكاتب على إتقـان صنعته. فلم يكن للإلهام محل في عقيدة ((بو)) بل كان يؤمن أن الكاتب ينبغي أن يعني بالتأليف بين عناصر اعمله، وأن يحصر انتباهه في الغرض الذي يعمل له.

ولبو فضل على معاصريه الذين لم يعيروا العناية بالشـكل كبير التفات، فقد أكد في مواضع كثيرة أن المتعة بالعمل الفنـي تنبع من إحكام البناء ووحدته. فالقصة القصيرة وحدة متكاملـة، كل جزء في تركيبها يؤدي وظيفة، ويقع الموقع الملائم له فـي خطة شاملة، وإلا تداعى البنيان كله، من أجل هـذا ينكرعلـى الكاتب أن يبدأ الكتابة دون خطة محددة، معتمدا علـى إلهـام اللحظة، لأنه قد ينسى البداية حين يصل إلى النهايـة، ويـولى

اهتمامه للنهاية كما أولاها للبداية فيقول: إن وضع النهاية أمـام علين الاتب دائما هو وحده الذي يتيح للحكبة التسلسل المنطقي.

وقد كتب ((بو)) حوالي سـبعين قصـية قصـيرة، وأهـم قصصه نوعان: قصصه القوطية التي سميت بهذا الاسـم لأن مسرحها قلاع ودور من طراز العمارة في القرون الوسـطى، وهي قاتمة اللون تثير الخوف، وقصص تكشف القنـاع عـن مشكلات مستغلقة، وهي تلك التي كانت تمهيدا لما عرف فيمـا بعد باسم القصة البوليسية. أما القصـص القوطيـة فلـم يكـن ((إدجار بو)) مبتدعها فقد سبق إليها كتاب القرن الثامن عشـر، وكان لها أعمق الأثر في ((بو))، فعنده يلتقي كل ما تتميز بـه القصة القوطية من قلاع قديمة ودور متداعية وسجون وسلاسل وسراديب وسلالم معتمة وعداوات مستجمة وجنـون وتناسـخ أرواح وإغماءات تصاحبها أعراض الموت.

وهذا الجو يحقق نظرية ((بو)) في أن معيار العمل الفنـي هو الأثر الذي يطبعه، فهو جو يشيع الرهبة والغموض والذعر، ويتحقق ذلك بعدة وسائل، مثـل طبيعـة الموضـوع، ونـوع الأحداث، والشخصيات والملابسـات التـي يعيشـون فيهـا، ونظرتهم إلى الحياة والأسلوب الذي يؤكـد ألفاظـا وعبـارات

موحية بتكرارها أو بتكرار معناها، والمكـان الـذي يسـوده السكون والقتامة.

وإذا كان ((بو)) لم يكتب إلا سبعين قصة، كانت على كمها القليل عظيمة التأثير في تاريخ القصة القصيرة، فإن جـي دي موباسان كان خصب الإنتاج إلى حد العجب، بحيث إنه كتـب خلال عشر سنوات سبعة وعشرين مجلـدا مـن المجموعـات القصص القصيرة، وذلك ما بين عام ١٨٨٠ – وهـي السـنة نفسها التي مات فيها الروائي الفرنسي ((جوستاف فلـوبير)) – حتى عام ١٨٩١ حين عصف به مرض عقلي عنيـف قضـى عليه بعد ذلك بسنتين. وقد كان ((دي موباسان)) ابن أخ لأحـد أصدقاء فلوبير، كما كان من مقاطعته نورمانديا نفسها، فسـلك طريقه إلى الأدب تحت إشراف هذا الأستاذ الذي ينتمـي إلـى المدرسة الطبيعية، وهي المدرسة التي آلت على نفسها أن تنقل صور الطبيعة برفق وأناة ومثابرة بهدف التعبير عـن طابعهـا الخاص الفريد في نوعه، والتي بذل الكاتب بمقتضاها جهده كي يمحو نفسه من إنتاجه، أي حتى لا يترك آثرا من آثاره سـوى تحكمه في صنعته، فهو يريد أن تكون القصة موضوعية غيـر شخصية وغير متأثرة بعاطفة. وهكذا نجد أن قيمة القوى، لذلك فهو لا يحاول تحليل الحياة بل يقنع بتصويرها كما يراها، إنـه

يعرض الحركات والأفعال التي تنم عن القـوى الخفيـة التـي ينطوي عليها الشعور، وهذا الشعور في نظره ليس موضـوعا لأي نوع من التحليل، بل يحتفظ بمظهره التركيبي، ومن هنـا فليست لديه أفكار مجردة أو تفكير منطقي محض، بل كل شيء لديه متين وواقعي.

فإنتاج ((دي موباسان)) يعرض علينـا جميـع الأوسـاط والنماذج البشرية التي كانت مسرحا لتجاربه المتتابعـة: مـن فلاحي نورمانديا، وصغار الطبقة المتوسطة من النورمانديين أو الباريسيين، أو أصحاب الأملاك أو المستخدمين. كمنا صور لنا بعض النماذج الشعبية تصويرا موجزا رائعا محايدا لا يشـوبه كره ولا مودة، وقصصه تتسم بمسحة من السـخرية اللاذعـة، وهي السمحة التي نلحظها على وجه الخصوص فـي كتاباتـه الأولى، ولما اتسع مجال تجاربه كتب قصة الصـديق الجميـل (Bel Ami) يتحدث فيها عن الصراع من أجل المال والسـلطة والمتعة في عـالم الصـحافة والسياسـة، دون اعتبـار لقـيم الأخلاقية. وأخيرا بدأ يميل إلى العواطف الخياليـة والعجائـب الفسيولوجية والمرضية، ذلك أن جهازه العصبي الذي بدأ ينهار كان يفرض عليه هذه الرؤى المحمومة. لقد كان ((موباسـان)) تلميذًا لـ ((فلوبير))، ولهذا فإنه يشـبه أسـتاذه فـي تقـديس

الأسلوب غير الشخصي، بل إنه كاهن أكثير نجاحا منه في هذه الناحية، فالتعبير لديه مجرد تماما من كل عنصر ذاتي، وهـو شديد المطابقة للموضوع المراد تصويره إلى درجة تدعونا إلى نسيان التعبير نفسه.

وإذا كان موباسان قد ولد سـنة ١٨٥٠ م فـإن ((أنطـون تشيكوف)) قد ولد بعده بعشر سنوات أي فـي سـنة ١٨٦٠ م وإذا كان ((جي دي موباسان)) قد مات عن ٤٣ عاما كما مات من قبله ((إدجار آلان بـو)) عـن أربعـين عامـا (١٨٠٩ – ١٨٤٩) فإن ((أنطون تشيكوف)) قد مات عن ٤٤ عامـا، أي سنة ١٩٠٤ وإذا كانت غاية ___جي دي موباسان)) والمدرسـة الطبيعية التي ينتمي إليها أن يمحو نفسـه مـن إنتاجـه، فـإن ((تشيكوف)) يشعرنا في كثير من الأحاديين وبدون تطفل مـن شخصيته بأنه حاضر دوما في متناول اليد أبدا، فتشيكوف كمـا يقول أحد النقاد يضحك معك إذا ضحكت ويذرف الدمع معـك إذا خفت، إنها حيلة ما كرة تلك التي يخترعها تشيكوف ليشـعر القارئ بوجوده بالقرب من ه في كل إحساساته. كانت مهـارة تشيكوف تتمثل في اسـتطاعته أن يخـرج الفكـرة الغامضـة العويصة التي يحتاج بعض الكتاب لإظهارها إلى قصة طويلة، يستطيع هو أن يخرجها واضحة كل الوضوح فـي صـفحات

قليلة. لقد كتب في إحدى رسائله يقول: إن هدف القصـة هـو الحقيقة الصادقة المطلقة. وقد حقق ((تشيكوف)) هذا الهدف إلى درجة بعيدة، فهو لا يحاول أن يشغل بال القراء بخاتمة معقـدة بل يفضل بلوغ النتائج التي يريدها بالكشف عن ظواهر جديـدة للحياة، في حوادث عادية تتكرر كل يوم، وكان يدرس أبطالـه ويفهمهم تماما بحيث إن كان حركة يقومون بها تدخل في نطاق شخصيتهم، وتضيف شيئًا جديدا إلى معرفتنا بهم، ولقد عـرف تشيكوف كيف ينفذ إلى أعماق النفس الإنسانية وكيف يعطـف عليها، ويخفف من قساوة الحكم الذي سيصدره القـارئ علـى تدهورها وانهيارها. إنه وصف سقوط الإنسـان لـم ينكـره، فالفلاحون والعمال والتجار ورجال الدين والمدرسون والعزاب وضباط الجيش وموظفو الحكومة صغارا كانوا أو كبارا، رجالا أو نساء أو أطفالا، كلهم أصدقاء ((لتشـيكوف))، وتشـيكوف صديقهم جميعا، وهو يحدثنا في قصصه عن كل شـيء نـراه، عن العربات والغجر والأكواخ والـثلج والحيوانـات وانهـر والأصدقاء، مثلما يتحدث عن الموت والعار والظلم، وهو فـي بعض كتاباته يسخر من المجتمع، لكنه يهدف من وراء ذلك إلى إيقاظ البشرية من الخمول والجمود. وكان في رسـمه صـور الحزن والدموع والمآسى التي يضفيها على أبطاله وشخصـياته

رحب الصدر لا تخفى عليه الناحية الفكاهية، حتى أننا نجـدها سائدة لديه في أكثر المواقف المفجعة.

القصة القصيرة في مصر

كما عرفت أوربا القصص في عصر النهضة، فإننـا فـي عصر نهضتنا الحديثة التي يمكن القول إنها بدأت فـي القـرن التاسع عشر قد عدنا لنأخذ من الغرب ما سبق أن تأثر فيه بنـا وأضاف إليه وطوره.

ولقد كانت هناك أسباب حضارية هيأت البيئة العربية إلـى بعث هذا الشكل الأدبي وتطويره وشتل بعـض قوالبـه فيهـا، ومجمل هذه الأسباب انتشار التعليم مما خلق جمهـورا قارئًـا وعددا من الكتاب، ثم ظهور الصحافة التي احتاجت إلى القصة القصيرة كما احتاجت القصة إليها، ثم سفور المرأة الذي جعـل التقاء الرجل بالمرأة ممكنًا في الحياة الاجتماعيـة ممـا خلـق مواقف عاطفية كانت محورا من أهم المحاور القصية، والدافع وراء كتابتها وقراءتها معا، وأهم من ذلك كلـه نمـو الطبقـة الوسطى من الناحيتين العددية والاقتصـادية بحيـث أصـبحت قادرة على التعلّم من ناحية وعلى شـراء وقـراءة الصـحيفة والمجلة من ناحية أخرى، فخرج منها جمهور القراء كما خرج كتاب القصة يتناولون أساسا قضايا طبقتهم مما ضمن لكتاباتهم

الرواج والتجارب بين أفراد الطبقة نفسها التي منهـا خرجـوا ومنها استلهموا ما كتبوا وإليها وجهوا أقلامهم.

في هذا الجو المهيأ اتخذ التأثر بالقصة القصيرة في الغرب اتجاهين: اتجاه حاول أن يوفق أو يجمع بين الأشكال الغربيـة الحديثة والشكل القصصي كما عرفه التراث العربي، أما التيـار الآخر فلم يلتفت كثيرا إلى هذا التراث، ولم يدرس كثيـر مـن أصحابه الأدب العربي، وحتى الذي ألمـوا بهـذا الأدب كـان أكثرهم لا علم له بالقصة العربية لإهمالها في الدراسة التقليدية. ويمثل التيار الأول المويلحي والمنفلوطي، وهما يتفقـان فـي الشكل والموضوع من ناحية ويختلفان فيها أيضا مـن ناحيـة أخرى. فكلاهما معتز بالشكل اللغـوي والأسـلوب العربـي، وكلاهما متأثر بدعوة الإصلاح التي أثارها جمال الدين الأفغاني وحمل رسالته تلاميذه من بعده، وهمـا يختلفـان بعـد ذلـك: المويلحي تأخذ كتابته شكل المقامة، ومن هنا يمكـن أن نطلـق اسم ((القصة/ المقامة)) على كتابه ((حديث عيسى بي هشام))، أما النفلوطي فيسترسل متحررا من قيود السـجع، وإن كانـت قصصه أقرب إلى المقال، ومن هنا يمكن أن نطلق اسم القصة / المقال على ما جاء في كتابيـه: العبـرات، والنظـرات. و ((القصة / المقال)) تختلف عن المقال بأنها أميل إلى الذاتيـة،

فكاتبها يطلق العنان لخواطره ومشاعره كأنـه شـاعر يـنظم قصيدة، والاختلاف الثاني أنه يمزج التعبيـر عـن الخـواطر والمشاعر بالسرد الوصفي فيحدث في الأسلوب عن الخـواطر والمشاعر بالسرد الوصفي ضرب من التنويـع ويخفـف مـن الطابع الذاتي الذي يغلب علـى هـذا اللـون مـن المقـالات القصصية. ومن ناحية أخرى تختلف المقالة القصصـية عـن القصة بأن التعبير البياني يمثـل المكـان الأول فـي المقـال القصصي قبل التعبير من خلال الأحداث أو الشخصيات كما هو الحال في القصة. وتُعتبر معظم قصص المـازني ومجموعـة ((المعذبون في الأرض)) للدكتور طه حسين امتدادا لهذا الشكل الأدبي. وبينما يسلك المويلحي الدعوة الإصلاحية بنقد المجتمع مغلبا جانب العقل على جانب العاطفة فكان أقرب إلى الواقعيـة من حيث المضمون، نجد المنفلوطي قد أخذ الجانـب العـاطفي وأوغل في رومانسية العصر الآتية من الغرب.

ويلاحظ أن الشكل في ((حديث عيسى بن هشـام)) يشـبه الشكل الذي يجمع بين الرواية والقصة القصـيرة فـي تراثنـا العربي، كما هو في كليلة ودمنة، وألف ليلة و ليلـة، والسـيرة الشعبية، حيث تتجاور مجموعة من القصص يربطها خيط فـي أولها، هو في حديث عيسى بن هشام يقظة الباشـا مـن قبـره

وتجوله مع رواية القصة عيسى بن هشام مسجلا دهشته أو نقده لما يروى، وتعرض لمشاكل نتيجة لما وقع من تطور وتغير منذ وفاته حتى بعثه. وقد حاول المويلحي أن يتخلص من عنصر القصة القصيرة مغلبا العنصر الروائي في أول كتابه حين يقع الباشا في سلسلة من المشكلات بسبب جهله بالنظم الحديثة، غير أن هذا الخيط الروائي ما يلبث أن ينقطع قبل أن يتم ثلث الكتاب، ثم تمضي الرحلة على هوى الكاتب، ثم يبدو خيط روائي جديد حين يلتقي صاحبا الرحلة مع عمدة من عمد الأرياف فاحش الثراء شديد الجهل ويتابعانه في مغامراته الخائبة، غير أن هذا الخيط ما يلبث أن ينقطع أيضا لنجد أنفسنا في باريس دون خيط قصصي، ومعنى هذا أن حديث عيسى بن هشام يمثل صراع ((القصة / المقامة)) مع الشكل الروائي، وهو بهذا نموذج صادق للمرحلة التاريخية الأدبية التي كُتب فيها.

أما التيار الآخر المتأثر بالغرب فقد انتظم فيه صف طويل يبدأ بمحمد تيمور وأخيه محمود تيمور والأخوين عيسى، وشحاته عبيد، ثم محمود طاهر لاشين، كان تأثير هؤلاء بالآداب الأجنبية مباشرة يقرءونها في لغاتها. ومن هنا فإن الترجمة لم يكن لها ذلك التأثير الذي نجده اليوم في تطوير

القصة القصيرة المصرية، أما تأثير الترجمة فقد جاء بعد ذلك حين نشأ، من ناحية، كتاب قصصيون لا يعرفون اللغات الأجنبية، أو يعرفونها ولا يقرءونها لأنهم يستهلون الترجمة باللغة العربية، وحين وجدت من ناحية أخرى، ترجمات قصصية كثيرة زحمت سوق المكتبات.

وهناك أكثر من رأى في أول قصة متكاملة بالمعنى الغربي نُشرت في أدبنا العربي، فالمستشرق الروسي ((كراتشوكوفسكي))، والألماني ((بروكلمان))، والفرنسي ((هنري بيرس))، يرون أن القصة ((في القطار)) هي أول قصة بهذا المعنى الفني، ويؤيد هذا الرأي المرحوم عباس خضر في كتابه ((القصة القصيرة في مصر)). بينما يرى المرحوم الدكتور عبد العزيز عبد المجيد في كتابه الذي ألفه بالإنجليزية بعنوان ((الأقصوصة في الأدب العربي الحديث)) أن قصة ((سنتها الجديدة)) التي نشرها الكاتب اللبناني ميخائيل نعيمة عام ١٩١٤، هي أول قصة فنية في الأدب العربي. أم الدكتور محمد يوسف نجم فيرى أنها قصة ((العاقر)) التي نشرها ميخائيل نعيمة عام ١٩١٥. والواقع أن هذا الاختلاف دليل على أن القصة الفنية قد اكتملت بالمعنى الغربي في الأدب العربي في العقد الثاني من القرن العشرين، أما تحديد قصة

معينة فأمر تعسفي لأنه من الممكن جدا في مثل هذه الفترات أن يبدع كاتب قصة قبل آخر، ثم لا يتاح له نشرها إلا بعـد نشـر قصة زميله التي أبدعها بعده، ثم يأتي المؤرخ الأدبـي ويتخـذ قراراته في ضوء الظاهر، لهذا فأهم من ذلك هو تحديد الفتـرة التي ولدت فيها القصة القصيرة في أدبنا العربي بالمعنى الغربي وليس المهم الشخص. ويلاحظ هنا أن هذه هي الفتـرة نفسـها التي ولدت فيها فنيا أول رواية في أدبنا العبي بالمعنى الغربـي أيضا وهي رواية ((زينب)) لمحمد حسين هيكل، التي نشـرت عام ١٩١٢، أي في العقد الثاني من هذا القرن.

وبانتهاء الحرب العالمية الأولى انفجرت في مصر ثـورة ١٩١٩، ضد الاحتلال البريطاني. ولئن لم تحقق هذه الثورة كل ما كانت تتطلع إليه أمام ضغط المحتل ومساوماته إلا أنها كانت قد تركت بصماتها وأهمها الشعور بالقومية المصرية. وقد ترك هذا الشعور آثاره على الفنون والآداب في ذلك الوقت بمختلف أنواعها، فظهر مختار فـي الفـن التشـكيلي يسـتلهم مصـر الفرعونية ومصر الحديثة في تماثيله شكلا ومضمونًا، وظهـر في الموسيقى سيد درويش الذي أجرى تغييـرا حاسـما فـي الموسيقى الشرقية بد أن كانت تعتمد على الطـرب وعنصـر التكرار فعمل على إيقاظ الشعب بأغان استمدت معانيها، كمـا

استلهمت موسيقاها، من حياة الطبقات الشعبية. وفي مجال الرواية كانت ((عودة الروح)) لتوفيق الحكيم هي أبرز رواية في تاريخ الأدب العربي، بعد رواية ((زينب)) وقد انعكست فيها آثار لثورة عام ١٩١٩، والإحساس بالقومية المصرية. أما في مجال القصة القصيرة، فقد ظهرت مدرسة أطلقت على نفسها اسم المدرسة الحديثة، تدعو إلى إيجاد فن مصري صادق الإحساس وأدب واقعي متحرر من التقليد، وكان محمد تيمور، كما رأينا، هو الذي عبر الطريق لهذه المدرسة، أما زعيمها فكان أحمد خيري سعيد، ومن أعضائها محمود طاهر لاشين، وإبراهيم المصري، وحسن محمود، ومحمود عزمي، وحبيب زحلاوي، والدكتور حسين فوزي، وقد أصدروا عام ١٩٢٥ صحيفة ((الفجر)) صحيفة الهدم والبناء، فهذا كان شعارها.

ويرى يحيى حقي في كتابه ((فجر القصة المصرية)) أن أعضاء هذه المدرسة مروا بمرحلتين: مرحلة اتصال بالأدب الفرنسي والإنجليزي، ويسمى هذه المرحلة بمرحلة الغذاء الذهني، ثم مرحلة الاتصال بالأدب الروسي، وتلك هي مرحلة الغذاء الروحي، وقد بهرهم الكتاب الروس مما حرك نفوسهم وألهب عواطفهم ودفعهم للكتابة بحرارة الشباب، ذلك لأنهم وجودوا أدبا يتحدث عن الاعتراف والنزعة إلى التطهر

والفداء والبكاء على مآسى الحياة والإيمان بالقدر والثورة عليه في وقت واحد، أدبا يتحدث عن الصلاة والتراتيل، وعن الخمر والبغاء، والجريمة والعقاب، والقديسين، والشياطين، وهو يحفل بدراسة النفس البشرية، والمشاكل الاجتماعية، نفـس حفاوتـه بوصفه الطبيعة ومشاهدها والتغني بجمالها، وهذه أجواء توافق مزاج الشباب الشرقي الملتهب العاطفة، المحروم مـن الحـب. وكانت هذه المدرسة تضم أشتاتًا من الخلق، ما بين الموظـف، والصحفي، والطبيب، والمهندسين، والبائع في المجال التجارية، كلهم هواة لم يسعوا إلى الشهرة، أو الكسب المـادي، يعملـون وليس بجانبهم نقاد، ولا حتى تجاوب مع جمهور مـن القـراء، وتلك هي ضريبة الريادة ومعجزاتها.

في تلك الفترة ظهرت مجموعات قصصية، لعـل أهمهـا ((سخرية الناي)) و ((يحكى أن)) لمحمود طـاهر لاشـين، و ((إحسان هاشم))، و ((ثريا))، لعيسى عبيد، و ((درس مـؤلم)) لشحاته عبيد، وقد ربط شحاته عبيد في إهدائـه كتابـه لسـعد زغلول بين استقلال البلاد، واستقلال الفن المصري، كما ربـط في مقدمته بين حرارة الطقس واستغراق الكاتب المصري فـي الخيال والبعد عن حقائق الحياة، وربط أيضا بين الجـدب فـي حقل القصة والتقاليد التي قضت على الاختلاط بين الجنسين، و

هو يطالب الكاتب بالإلمام بعلم النفس حتى يستطيع أن يـدرس شخصياته من حيث المزاج والوراثة والبيئة. ويعيب على كتّاب القصة في عصره ميلهم إلى تجميل الطبيعة مع أن الفـن هـو تشريح النفوس البشرية وتدوين ما يكتشفه من ملاحظات تاركًا الحكم في ذلك للقارئ، يستخلص منه المغزى الذي يرمى إليـه بخفة ومهارة دون أن يجهر بالمناداة بهن فلا معنـى للـوعظ المنبري في القصص.

ولعل محمود تيمور هو أبرز قصصي ظهر في تلك الفترة، واستمر يكتب القصة القصيرة منذ عام ١٩٢٠ حتى وفاته عـام ١٩٧٣، وقد أصدر أكثر من خمسين كتابـا، منهـا عشـرون مجموعة قصصية، تضم أكثر من ثلاثمائة قصة، وعلى الـرغم من تنوع إنتاجه، فإن القصة القصيرة هي تخصصه الأول. وقد بدأ كتابتها متأثرا بدعوة الأخوين عيسى، وشحاته عبيـد، إلـى خلق أدب مصري، ودعم محمود تيمور اقتناعه بهذا الاتجاه بما أبدعه من قصص تمثل حياة مختلف البيئات التي عـاش فيهـا تيمور، وتنقل بينها، فقدم لنا نماذج من الناس، نلمـح الطـابع المصري الأصيل على وجوههم في حركاتهم، وهـو يـؤمن – طبقًا لتتبعه الحقيقة – بأن الحياة مليئة بصنوف الخير، والشـر، والفضيلة، والرذيلة والسعادة والشقاء. وفـي تصـويره للبيئـة

الأرستقراطية بالمدينة، يركز على عيوبها ويظهـر مسـاوئها، فمعظم شخصيات هذه الطبقة مصابون بداء العظمة، لا يشتهون في الحياة غير الزينة، والملـبس، يتعلقـون بأوهـام تافهـة، ويضيعون وقتهم عبثًا. وفي تلك الفتـرة كـان تيمـور يهـتم بالشخصية أكثر من اهتمامه بالعناصـر القصصـية الأخـرى كالحادثة. وشخصيات تيمور بعضها سـوى، وبعضـها شـاذ، وتناوله للشخصيات الشاذة تناول العطوف عليهم وليس الساخر منهم، ذلك لأنه يغلّب الخير على الشر، وكأنما تيمور في تلـك المرحلة يبغى إصلاح المجتمع. وكان يبدأ قصته بخلـق جـو مصري يهيمن فيه التصوير الحسي، فمثلا قبل أن يعرض أفكار ((الشيخ جمعة)) يقدم لنا شخصيته جسدا حيا. ونادرا ما كـان يحفل بالتحليل النفسي في تلك الفترة، فهي مرحلـة الملاحظـة الخارجية. أما حواره فكان طبقًا للواقعية باللغة العامية، وهو ما عدل عنه فما بعد.

على أن محمود تيمور ما يلبث أن ينتقـل حـوالي عـام ١٩٢٩، إلى مرحلة أخرى، لعل سببها رحلاته إلى الخارج، مما جعله يثور على النـزعة المحلية ورأى أن الوصول بقصصـه إلى مستوى العالمية هو أن يجـنح إلـى موضـوعات وثيقـة الاتصال بالإنسان من حيث هو إنسان، مصورا لأعمق خوالجه

وأكثرها شيوعا في كل مكان. وهكذا اتجه نحو ما يمكن تسميته بالواقعية التحليلية، ولم يكن ذلك من أثـر رحلاتـه الخارجيـة فحسب، بل بسبب قراءاته في الأدب العالمي أيضـا لا سـيما كتاب القصـة القصـيرة، وبـالأخص ((دي موباسـان))، و ((تشيكوف)) اللذين قرأ لهما وتتلمذ باعترافه عليهما، ونتيجـة لذلك هجر الاحتفال بالمظـاهر الخارجيـة وتحديـد الملامـح الظاهرة وأصبحت القصة القصيرة عنده وكأنها لوحـة نفسـية زاخرة بصراع العواطف والانفعالات. وفي هذه المرحلة الثانية بدأ تيمور سعيه نحو تحقيق العناصر التكنيكية للقصة القصيرة، وفي مقدمتها الوحدة الفنية، وهكذا أصبح معظم قصصه يعـالج المشكلات النفسية للأفراد. ولكن لئن كان تيمور قد بـدأ ينحـو نحو التحليل النفسي، فإنه حرص على أن يكون التحليـل مـن خلال الأحداث والتصرفات التي يرصدها، ثم يـوحى بـدلالتها النفسية في خفة وسرعة، كما أخذ يـزداد اهتمامـا بعنصـري التشويق والمفاجأة، واهتم باستخدام الصراع كأداة فنية لإحداث الحركة والحيوية في القصة. وباختصار فإن محمـود تيمـور التزم الجانب الإنساني في قصصه القصيرة، واستطاعت القصة القصيرة على يديه أن تشق طريقها في أدبنا العربي المعاصـر وأن يصبح لها تقاليدها المعترف بها.

ومنذ بداية الثلاثينيات ساد القصة جو رومانسي كـان قـد صادف هوى في النفوس في عشرينيات القرن ممثلا في كتابات المنفلوطي، وترجمات أحمد حسن الزيـات، ومحمـد عـوض محمد، وغيرهم، وسيطر هذا الاتجـاه علـى كتـاب القصـة القصيرة، مثل محمود كامل المحامي، ويوسف جوهر، وصلاح ذهني، ونيقولا يوسف. ومنهم من خلق عالما حالما مثل حسين عفيفي المحامي، ومنهم من يمم وجهه شطر الريف، وما ينشـأ من قضايا عند التقائه بالمدينة، مصل محمد زكي عبد القـادر، وبنت الشاطئ، ومحمد عبد الحليم عبد الله، فيما بعد.

وفي مواجهة المد الرومانسي ظهر الاتجاه التحليلي على يد كاتب مثل إبراهيم المصري، ولئن كانت القصة الرومانسية قـد حفلت أساسا بأبناء الطبقة الوسطى، فإن الاتجاه التحليلي – إلى جانب تناوله أبناء الطبقة الوسطى – التفت إلى قطاعات الشعب الأخرى، ويتميز إبراهيم المصري بتحليل عواطف المرأة، كما اهتم بعالم الطفل إلى حد كبير.

ثم اتجهت القصة القصيرة المصرية في أعقـاب الحـرب العالمية الثانية اتجاها واضحا نحو الواقع بسبب حركة المجتمع التي اختلفت تماما عما كان عليه بـين الحـربين العـالميتين،

وتتمثل تلك الحركة في كتابات الاقتصاديين والاجتماعيين في تلك الفترة، واضطرابات العمل، وتحركات الفلاحين، ومظاهرات الطلبة كما تمثلت فيما انتشر من تنظيمات سياسية، وفيما وقع من ثورات على الصعيد العالمي في كثير من الدول.

وانعكس هذا كله على القصية القصيرة التي رأي كتابها أن أكبر خطر يهدد وجودها هو تلك الفردية الجامحة التي يعبر عنها الاتجاه الرومانسي، فاتجهوا نحو إنتاج أدب واقعي يمجد الروح الجماعية، ويسخر من السلبية والانطوائية، ويدعو إلى احترام الإنسان ويجعله منبع القيم كلها، وواكب ذلك حركة نقدية تربط الفكر بالمجتمع الذي نشأ فيهن وتطالب الكتاب بالتخلي عن ذواتهم وبأن يكون لأدبهم رسالة، بل أن يكونوا مناضلين فيما يكتبون.

وتفاوضت قصص هذا الاتجاه من الناحية الفنية، فقد أعلى بعضهم من شأن المضمون على حساب بقية عناصر القصة كعمل فني مما أفقدها التأثير المطلوب، وجعلها كالخطبة الزاعقة، أو المقال السياسي لا تشويق فيه ولا فنن حتى جاء بعضها يكرر بعضا، بينما حاولت بعض قصص هذا الاتجاه عقد صلح بين عناصر الفن القصصي والمضمون الاجتماعي،

والمزج بين الواقع الخارجي والواقع النفسي الداخلي، وكان يوسف إدريس هو أبرز من وفقوا في هذا الاتجاه، حتى أنه أصبح مثلا يحتذى من شباب الكتاب.

وهناك كتاب واقعيون آخرون لم يلتزموا في قصصهم وجهة نظر عقائدية معينة، بل كانوا يكتبون بدافع من إحساسهم بما يدور حولهم، وإدراكا منهم لحركة المجتمع والفن الذي تستلزمه المرحلة الحضارية. ولعل أبرز هؤلاء هو محمود البدوي.

وقد أمكن لهذا الأسلوب الواقعي، بمختلف روافده، أن يحدد ملامح مجتمعنا الرئيسية في قطاعيه الريفي والمدني، وأن يقف على أبعاد الصراع الذي يعتمل في أعماقه، وأن يجسد مشكلاته وقضاياه ويعين أهدافه ومراميه، ويربط حاضره بماضيه مستشرفًا مستقبله.

ولم تخل تلك الفترة من اتجاهات أخرى، فمحمود تيمور استمر في اتجاهه الإنساني، بينما ظهر اتجاه نحو الجنس، وآخر يستلهم التاريخ الفرعوني أو العربي القديم أو الإسلامي، كما فعل حبيب جاماتي، وسعيد العريان، إلى جانب القصص التي امتزجت فيها الوجدانية بالسريالية والتي ربما كان أبرز

كتابها إدوارد خراط في مرحلته المبكرة، ثم التيار التعبيري الذي تتحطم فيه قواعد المنظور فتتضخم النسب أو تضمر طبقًا لرؤيا الشخصيات الفينة، وهو التيار الذي اعتقد أنني تبنيته. وهذان الاتجاهان الأخيران هما اللذان قدر لهما أن تتسع رقعتهما ابتداء من أوائل الستينيات حتى ظهرت تنويعات لهما شقت طريقها بوضوح بعد عام ١٩٦٧.

ولقد انزوت القصة القصيرة، كما انزوت فنون الرواية والشعر لتفسح الميدان للمسرح في أوائل الستينيات، وإن كان كتابها قد عرفوا جمهورا أعرض، لكنه جمهور غير قارئ وذلك عن طريق وسائل الإعلام مثل الإذاعة والتلفزيون وربما السينما، غير أن نكسة عام ١٩٦٧، وما أحدثته من صدمة في العالم العربي فجر الميدان الأدبي بعشرات من كتاب القصة القصيرة، ومئات القصص التي هي أكثر ملاءمة للتعبير عن الفرد المأزوم، وكان من الطبيعي أن يحدث تمرد على المدرسة الواقعية في مثل تلك الظروف وهو تمرد لا ينتظمه خط واضح، سوى ذلك القلق أو التوتر الذي تستشعره في أعمال الأدباء الشبان. ولا شك أن هناك ثلاثة عوامل أثرت تطور القصة القصيرة على أيدي هؤلاء الأدباء فما بعد عام ١٩٦٧.

أولها: الظروف الحضارية – محليا وعالميا – التي نمر بها.

وثانيها: آخر تطورات القصة القصيرة في الغرب.

وثالثها: محاولتهم إضافة جديد يميزهم عما قدمته الأجيال السابقة.

ومن أهم خصائص هذا التطور عدم التقيد بالترتيب الزمني، أي حرية تأخير وتقديم الأحداث، واختلاط الحلم بالواقع، والأسلوب المشحون بالرمز والإيحاء، مما يسمح بتأويل العمل والفني تأويلات مختلفة، واستخدام أكثر من ضمير، فترى ضمير المتكلم إلى جانب ضميري المخاطب والغائب، والتنقل بين مختلف مستويات الشعور، واستخدام ما يعرف بالمونولوج الداخلي.

أثر التطور الحضاري
على تطور الأشكال القصصية

- **تمهيد**
- **التطور الاجتماعي وتأثيره المباشر على المضمون وغير المباشر على الشكل.**
- **انحسار السيطرة العثمانية والاحتكاك بالحضـارة الغربية.**
- **اختلاف أثر التطـور الاجتمـاعي علـى الحيـاة الثقافية.**
- **أثر التطـور الاجتمـاعي علـى تطـور الشـكل القصصي.**

أولا: من العمل الفني الجماعي إلى العمـل الفـردي إلـى العمل الفني الجماعي مرة أخرى.

ثانيا: من تضخم الذات إلى الموضوعية الفنية.

ثالثًا: من الشخصيات المسطحة إلى الشخصيات المعقدة.

رابعا: من التقليد إلى الابتكار.

خامسا: من التقرير إلى التصوير.

سادسا: من البناء المفكك إلى البناء الهندسي إلـى البنـاء المفكك المحسوب.

- **تطورات اجتماعية مرجوة وتأثيرها على الأشـكال الأدبية.**
- **خاتمة**

تمهيد

الأثر المتبادل بين التطور الحضاري وبين التطور الفني في الأدب عامة أمر مفروغ منه، فلكلنا يعرف أن الأدب موهبة إبداع قولي ينميها الاكتساب والتقدير الاجتماعي، أم الموهبة فهي الجانب الفردي الذي يجعل أديبا يختلف عن آخر في نفس المجتمع ونفس اللحظة الحضارية لعوامل نفسية ووراثية وبيئية خاصة، فيجعل من هذا شاعرا ومن ذلك قصاصا ومن ثالث كاتبا مسرحيا وهكذا. ثم تتدرج الفروق بين شاعر وشاعر وقصاص وآخر.. إلخ، ومع ذلك فإن لهذه الفروق حدا تقف عنده بحيث يستطيع الناقد أو مؤرخ الأدب أن يستخلص طابعا عاما أو خصائص مشتركة لأدب حقبة معينة، وهذا هو الذي يجعل أدب مجتمع ما يختلف عن أدب آخر في الحقبة نفسها. وعمالقة الأدب الذين يتمردون على التقاليد الأدبية السائدة ويضيفون جديدا إلى ما أبدعه أسلافهم ويجعلون النقاد يقفون منهم موقف التلميذ يتعلمون منهم أسرارا فنية جديدة، ما كانوا ليستطيعوا تحقيق هذا التمرد إلا بعد أن مهد لهم أسلافهم وعبدوا

لهم طرقًا، هيأت لهم أن يحققوا طفرتهم فـي تـاريخ التطـور الأدبي.

والتقاليد الأدبية والتيارات الفكرية والتغيـرات السياسـية والاقتصادية كلها تتضافر على تطوير الأدب.

ومن ناحية أخرى فإن نهوض الأدب شرط لازم للنهضـة القومية وللحرية الوطنية، فلا حرية ولا استقلال لإنسان هانـت عليه نفسه حتى ليعجز عن الشعور به. يقول العقاد في مقدمـة الجزء الأول من الديوان ((ومن كان يمارى فـي هـذا القـول فليراجع التاريخ وليذكر أمة واحدة نهضت نهضة اجتماعية فلم تكن نهضتها هذه مسبوقة أو مقرونة بنهضة عالية ي آدابهـا)) وقد ظهرت بدايات شبيهة بذلك في ميدان الرواية متمثلـة فـي قصة زينب (١٩١٢) للدكتور هيكل التي هي من أولى بشـائر الشعور بالمصرية الصميمة وحياة الطبقة العاملة في الريـف، وهو الشعور نفسه الذي جاءت رواية عـودة الـروح (١٩٢٩) لتوفيق الحكيم لتؤكده[١].

ويثور الشعب المصري ثورته عقب إنهاء الحرب العالمية الأولى مطالبا بحقه في الحرية من المستعمر البريطاني. فيكتب العقاد في فلسفة الحرية وفي علاقتها بـألوان الفنـون جميعـا،

ويقول إن حب الأمم للحرية إنما يقاس بحبها للفنـون الجميلـة ((لأن الصناعات والعلوم النفعية مطاب من مطالب العيش تساق إليه الأمم مرغمة مجبرة.. وإنما تعرف الأمم الحرية حين تأخذ في التفضيل بين شيء جميل وشيء أجمل منـه وتتـوق إلـى التمييز بين مطاب محبوب ومطاب أحب وأوقع في القلب وأدنى إلى إرضاء الذوق وإعجاب الحس، ولا يكون ذلك منها إلا حين تحب الجمال منظورا أو مسموعا))[٢].

التطور الاجتماعي
وتأثيره المباشر على المضمون
وغير المباشر على الشكل

والتطور الاجتماعي يؤثر علـى تطـور الأدب بطريقـة مباشرة في مضمونه أي فما يتناوله من قضايا تكـون محـور العمل الفني سواء كانت تطـورات اجتماعيـة مثـل قضـايا الإصلاح الاجتماعي أو ما يجد من تغيرات حضارية يكون لها تأثير في الحياة الخاصة والعامة، وتتبع هذا اللون من العلاقـة بين تطور المجتمع وتطور المضمون الأدبي هو ما يعرف بعلم الاجتماع الأدبي، حتى ليمكن تتبع تطور مجتمع ما من خـلال تتبع تطور أدبه، كما فعل محمد جبريل في كتابه ((مصر فـي قصص كتباها المعاصرين)) حيث تتبع التطورات الاجتمـاعي والسياسية في تاريخ مصر الحديث من خلال ما كتبـه أدباؤنـا خلال المائة سنة الأخيرة قبا صدور الكتاب (١٩٧٣).

ولئن أثر التطور الحضاري على تطور الأدب هذا التـأثير الواضح المباشر في مضمونه، فإنه يؤثر تأثيرا غيـر مباشـر على تطور أشكاله، ومن أوضح الأمثلة على ذلك أسبقية الشعر على النثر الفني لدى جميع الشعوب بعكس ما تتـوهم النظـرة السطحية التي أساسها أن الشعر مقيد بالوزن والقافيـة، بينمـا النثر لا قيد فيه، ومن ثم فالنثر أيسر منالا وبالتالي هو أسبق من الشعر. ولئن كان التراث الشعري هو الذي بين أيدنا اليوم فإنما يرجع ذلك إلى سهولة حفظه فقط.. ويفند الدكتور طـه حسـين هذا الرأي ويرى أن استخدام الشعر وانثر مـرتبط بالمسـتوى الحضاري للأمة، فتلك التي لم تكد تتحضر تسبق إلـى الشـعر ((ولا يهتدي إلى النثر ولا تظفر به إلا بعد زمن طويل، وجـدّ غير قليل ورقيّ في الحضارة وتقدم في الحياة العقلية لا بـأس به، تجد ذلك عند اليونان وتجده عند الرومان وتجده عند العرب وتجده عند الأمم الأوربية الحديثة، ذلك أن النثـر لغـة العقـل واشعر لغة الخيال، والخيال أسبق إلى النمو في حيـاة الأفـراد والجماعات من العقل، فليس عجبا أن يوجد الشعر قبل أن يوجد النثر))[٣].

ويمكن أن يكون هناك سبب حضاري آخر يعلل به أسبقية الشعر على النثر، وذلك أن الشعر لا يرتبط بالتدوين، أما النثر

الفني فكان عليه أن ينتظر حتى يخترع الإنسان حروف اللغـة وينشأ التدوين.

وهكذا نجد أن التطور الحضاري لدي الشعوب هو الـذي يجعلها تضيف النثر إلى ما سبق أن أبدعته من شعر.

وفي العصر الحديث يمكننا أن نأخذ مثلا واضحا لذلك في أدبنا الحديث هو قضية الصراع بين الشـرق والغـرب، فقـد انعكست هذه القضية بشكل مباشر على مضمون الكثير من أدبنا القصصي على نحو ما نرى في ((قنديل أم هاشم)) ليحي حقـي و ((عصفور من الشرق)) لتوفيق الحكيم و ((الخيط الأبيض)) لمفيد الشوباشي و ((الحي اللاتيني)) لسهيل إدريس و ((موسـم الهجرة للشمال)) للطبيب صالح، إلخ. وقد حاول كل من هؤلاء الأدباء أن يجد حلا لهذه القضية التي لا شك أنها كانت تؤرقهم جميعا.

ومن ناحية أخرى انعكس هذا الصراع على الشكل الأدبي، متمثلا في صراع المقامة المستمدة من تراثنا العربي مـع فـن القصة الوافد علينا من الغرب على نحو ما نجد في قصة مثـل ((حديث عيسى بن هاشم)) للمويلحي، وصراع النثر العربي ذي الأسلوب الجزل الرصين مع شكل القصة القصيرة التي تميـل

إلى الإيجاز وأسلوب التصوير لا التقرير على نحو ما نجد عند كتاب مثل المنفلوطي في عبراته ونظراته، ما نجد المصـالحة بين الشرق والغرب في المنهج النقدي عند كاتب مثل طه حسين في كتابه ((الشعر الجاهلي)) أو العقاد والمازني فـي كتابهمـا ((الديوان)).

مثل آخر من أدبنا الحديث على أثر التطـور الاجتمـاعي على التطور الفني مضمونًا وشكلا ذلك هو خروج المرأة إلـى العمل في مجتمعاتنا العربية أخيرا، فقد طور ذلـك المضـمون الأدبي نتيجة ما وقع من تطورات في علاقة الرجل بالمرأة قبل الزواج لم تكن متاحة من قبل، ونتيجة ما وقـع مـن مشـاكل وقضايا بينهما بعد الزواج لم تكن مثارة قبل هـذه الأوضـاع الجديدة. لكن هذا التطور الاجتماعي أثر على الجانب الشـكلي للأدب أيضا. ففي المجتمع الانفصالي تتضخم العواطف ويضفي الشاب على الفتاة صورة غير واقعية بحيث تصبح إمـا ملاكـا وإما بغيا قديسة لأنها سقطت بالرغم منها أو تضحية بنفسها في سبيل أسرتها الفقيرة مما يمد الاتجاه الرومانسي بموضوع مـن موضوعاته الأثيرة. ولئن كان قيام الرومانسية فـي مصـر لا يرجع إلى هذا المجتمع المنفصم فقط بل إلى عوامـل أخـرى مشاركة، فإن هذا الانفصام كان أحد العوامل المسـاعدة علـى

ازدهار الاتجاه الرومانسي في أدبنا المصري خلال العشرينيات والثلاثينيات من هذا القرن، وبخروج المـرأة إلـى المدرسـة والعمل ورؤية الرجل لها عن قرب انقشعت هذه الهالـة مـن حول المرأة وأضحت نظرة الرجل إلى المرأة أكثر واقعية فـلا يوغل في تقديسها ولا في تلطيخها، بل يعرفها كائنًا له جوانـب قوته وضعفه، بل إن المرأة شاركت في الحركة الأدبية مشاركة أكثر جرأة وأوسع نطاقًا، فعرف الرجل من خلال هذه المشاركة مشاعر بنات جنسها، وهكذا ساعد هذا التطور الاجتماعي فـي العلاقات بين المـرأة والرجـل – مـع مجموعـة العلاقـات الاجتماعية الأخرى – على انحسار موجة المـد الرومانسـي واشتداد عود الاتجاه الواقعي في الأدب.

لكن ينبغي علينا ألا ننسى أن بدوره قد ساعد علـى هـذا التطور الاجتماعي، أي أن الأدب لم يكن موقفه مجرد موقـف سلبي يتأثر ولا يؤثر، فكتابات قاسم أمين في أول هـذا القـرن كانت دعوة وتعجيلا لما تلا ذلك من تطورات، وفـي قصـص كاتب مثل طاهر لا شين في العشرينيات من هذا القرن نجد أن فصل المرأة عن الرجل ليس ضمانا لشرفها.

وهكذا كان التأثير المتبادل الذي بدا في مضمون الأدب كما بدا في شكله، إذ ساعدت الأوضاع الاجتماعية وتطورها علـى ازدهار مذهب أدبي ثم انزوائه ليبرز مكانه مذهب أدبي آخر.

انحسار السيطرة العثمانية
والاحتكاك بالحضارة الغربية

وكلنا يعرف أن التطور الكبير في أدبنا العربي الحديث بدأ مع بداية القرن التاسع عشر إثر احتكاك العالم العربي سلميا وحربيا بالحضارة الأوربية التي أخذت يوما عن الحضارة العربية الإسلامية ثم عادت لتسدد الدين.

أما الجانب العسكري فهو الذي أيقظ في الأمة العربية روح التحدي من أجل المحافظة على وجودها وعدم الذوبان في تلك الحضارة المفتوحة الشهية لكل شعب متخلف، وكان أبرز مظاهر هذا التحدي هو محاولة استيعاب نفس الأسلحة التي تحاربنا بها حتى نستطيع التصدي لهذا الخطر الداهم.

أما الجانب السلمي فقد تمثل في البعثات التي أرسلناها لنستوعب علومهم ومعارفهم، والخبراء الذين استقدمناهم لنتعلم عنهم ونتدرب على أيديهم، وحركات الترجمة التي نشطت بعد أن أتقنا لغاتهم فترجمنا مؤلفاتهم العلمية والأدبية معا، كما تمثل فيما استوردناه من أدوات حضارية كالآلة البخارية، وظهور

الطبقة الوسطى بشكل مؤثر وبارز، وإدخال الطباعة، وتعليم الفتاة ثم خروج المرأة إلى العمل فيما بعد، وتخفيف قبضة السلطة بظهور محاولات إرساء نظم حكم أكثر ديمقراطية، وما ترتب على انتشار الصحافة من ناحية وبعث كتب التراث من ناحية أخرى لخلق توازن التيار الذي خلقه ترجمة الكتب الأجنبية.

وهكذا نستطيع القول إن براعم التطور الذي حدث لأدبنا العربي عامة وفي مصر خاصة في نهاية القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين كان ثمرة من ثمرات التطور الاجتماعي الذي بدأ منذ أول القرن التاسع عشر نتيجة لانحسار نفوذ السيطرة العثمانية على البلاد العربية وتفاعلنا مع الحضارة الغربية الوافدة في شتى مجالات الحياة، وكان المجال الثقافي من أبرز المجالات التي بدأ فيها هذا التطور، وقد تفاوتت قنوات هذا التطور ما بين التأثير التام بالأشكال الأدبية الوافدة من الغرب قصة وشعرا ومسرحا ومناهج بحث لدى الدارسين والنقاد، وبين بعث التراث القديم والدعوة إليه والحفاظ عليه والتمسك به، ثم تيار ثالث حاول أن يلائم بين التيارين ويستفيد من كل منهما بأحسن ما فيه فلا يقطع صلته بالماضي، ولا يفقد شخصيته في الوافد الجديد، وكان من الطبيعي أن تكون الغلبة

لهذا التيار، وكان أعلامه هم أبرز أدبائنا في النصف الأول من هذا القرن مثل العقاد والمازني وعبد الرحمن شكري ممن كانوا أكثر تأثيرا بالثقافة الأنجلو سكسونية ما كانوا يطلقون عليها في ذلك الوقت، ومثل محمد حسين هيكل وطه حسين وتلاميذه ممن كانوا أكثر تأثرا بالثقافة الفرنسية، ومثـل أعضـاء المدرسـة الحديثة وعلى رأسهم الأخوان محمد ومحمود تيمور، والأخوان شحاته وعيسى عبيد، ومحمود طاهر لاشين، وحسـين فـوزي وغيرهم، وكانوا – إلى جانب اطلاعهم على الأدبين الفرنسـي والإنجليزي – قد تأثروا أشـد التـأثر بكتابـات أعـلام الأدب الروسي.

اختلاف أثر التطور الاجتماعي
على الحياة الثقافية

ولم يكن أثر التطور الاجتماعي بطريقـة متشـابهة علـى مختلف الدول العربية، ولا بنسب متساوية على الفنون المختلفة لأدبنا العربي الحديث، لأسباب تتصل بهذه الفنون وبالمشـتغلين بها. فالدكتور طه حسين يرى أن مظهر النهضة كان في مصر علميا وعمليا أو أقرب إلى العلم والعمل منه إلى أي شيء آخر، بينما كان مظهرها في الشام أقرب إلى الأدب واللغـة، فأنـت تستطيع أن تجد في مصر أثناء القرن الماضي العلمـاء الـذي تفوقوا في الطب والرياضة والطبيعة، ولكنك لا تكاد تظفر فيها بأديب يعادل هؤلاء الأدباء الذي كثروا في الشام.. لكنك لا تجد فـي الشـام مثـل مـا تجـد فـي مصـر مـن العلماء (٤).

ثم تسبب الاضطهاد العثماني لبعض العناصر الشامية فـي الهجرة إلى القاهرة حيث وجد نشاطهم فيها ما لم يجده الشـام، وكانت الصحافة على رأس هذا النشاط وما استتبع الصحافة من

إتاحة الفرصة لفنون الأدب من الذيوع وسط جمهور القراء، وقد تضافر ظهور الحركة الوطنية في مصر في بداية القرن العشرين – وبعد الاحتلال الإنجليزي لمصر لسنوات – مع الثورة التي شبت في القسطنطينية وإعلان الدستور العثماني ورد الحرية إلى الأقطار العربية العثمانية مع نشوب الحرب العالمية الأولى وما نتج عنها من ثورات في العالم العربي، كل هذا أثر في الأدب عامة، وفي النثر بنوع خاص.

فالنثر – والكلام للدكتور طه حسين – كان أسبق إلى التأثر بتلك التطورات السياسية والاجتماعية من الشعر، حتى أن الكتاب المحدثين قد استطاعوا أن يتمايزوا بأساليبهم وشخصياتهم وآرائهم تميزا لم يقع على نحو مشابه في ميدان الشعر. ويرد الدكتور طه حسين ذلك إلى سبب قد نعيد النظر فيه اليوم، فهو يرمى الشعراء في ذلك الوقت بمرض الكسل العقلي، حيث يصفهم بأنهم يزدرون العلم والعلماء ولا يكبرون إلا أنفسهم فهم منصرفون عن القراءة والدرس، والبحث والتفكير، لأنهم أصحاب خيال، والعقل عدو الخيال، فهو إذن عدو الشعر، أما الكتاب فيقرءون ويتعلمون ويتزيدون من القراءة بالعلم، فيضطرهم العلم إلى البحث، وتنشأ من هذا شخصية قوية ملاكها العقل والخيال والابتكار معا.

ثم يشير الدكتور طه حسين إلى قانون من قوانين التفاعل بين الأديب وقرائه، فمـن المعـروف أن المسـتوى الثقـافي للجمهور يتدخل في المستوى الإبداعي لأدبائه، فالأديب يسـتمد قضاياه من جمهوره، وهو يعود فيرد ما أخذه إلى هذا الجمهور الذي توقع منه الاستجابة إلى ما أبدع، فإذا وجد انصرافًا عنه، أعاد النظر فيما قدم إليه موضوعا وأسلوبا. لكن هناك حـالات أقل نجد فيها الكاتب وقد استطاع أن يرتفع بذوق جمهوره، قـد تكون البداية عددا محدودا ما يلبث أن يتسع يومـا بعـد يـوم، فهناك تفاعل دائم إذن بين الأديب وجمهوره، وشد وجذب بـين الطرفين كل منهما يحاول أن يشد الآخر إليه، وهكـذا يتطـور التاريخ الأدبي وهكذا يتطور الذوق العام.

ويرى الدكتور طه حسين أن ظاهرة الكسل العقلـي عنـد الشعراء تنتقل منهم بطريق العدوى إلى القراء فيصيبهم الكسـل هم أيضا، فيكلفون بما يقدمه لهم الشعراء مـن شـعر بعـد أن أفسدوا ذوقهم الأدبي، حتى ليعجزون عن أن يسيغوا أي شـعر آخر، مثلهم مثل الرجل الذي عود معدته لونا من ألوان الطعـام اليسير السهل الذي لا يغذى ولا يجهد فإذا اضطر إلى لون آخر من ألوان الطعام فيه شيء من دسم أو غذاء لم يسغه فإن أساغه لم يهضمه، ويستثنى الدكتور طه حيين من هؤلاء الشعراء خليل

مطران والعقاد في مصر ومعروف الرصافي وجميل صـدقي الزهاوي في العراق [5].

أما نحن فنضيف سببا ثانيا لعـدم تشـابه أثـر التطـور الاجتماعي على تطور كل من الشعر والنثر في أدبنا العربـي الحديث، فكلمته تطور ليست – كما كان يعتقد البعض – مرادفة للنمو أو التقدم، إنما التطور يعني التغيير بما يتخلله من مراحل ازدهار وانتكاس على السواء، وبناء على ذلك فإن كل نمـو أو تقدم يمكن أن يكون تطورا، ولكن العكس صحيحا، أي ليس كل تطور هو نموا أو تقدما حتميا.

ونحن نحرص على تحديد معنى هذه المصـطلحات لأننـا طبقناها على الأدب العربي شعره ونثره نجد اختلافًا واضـحا بين الفنين، فبينما نجد أن الشعر العربي قد تطور – بمعنى تغير – عبر آلاف السنين، ومر بمراحل ازدهار عظيمـة ومـراح انتكاس مؤسفة، وأن ذلك كان مرتبطًا بمراحل ازدهار ومراحل انتكاس حضارية، وأن ما دخل على الشعر العبي الحديث مـن قوالب أدبية كالشعر الملحمي والشعر المسرحي أولا ثم المسرح الشعري فيما بعد وكذلك ما يعرف بالشعر الحر إنما هو تعـدد في الأجناس وليس تقدما يدفعنا أن نجـرؤ فنقـول إن الشـعر

العربي في القرن العشرين أنضج من الشعر العباسي أو حتـى الجاهلي، أو أن شعر المعري أو المتنبي ساذج بدائي إذ قـيس بشعر شوقي أو الجواهري، أما النثر العربي فقد نشـأت فيـه أشكال أدبية يمكننا أن نعلن – ونحن مطمئنون – أنها تطورات بمعنى أنها نمت في أدبنا الحديث عما كانت عليه في التـراث، هذه الأشكال الفنية هي القصة قصيرها وطويلها.

فلسنا نستطيع أن نفاضل بين الشعر العربي الذي عرفتـه اللغة العربية آلاف السنين قبل ظهور المطبعة وبين الشعر الحر الذي تخفف من بعض القيود الموسيقية لأنه للقـراءة قبـل أن يكون للإلقاء، فإذا ألقى فإنما يلقى في مسرحية شعرية تتطلـب هذا التخفف حتى يمكن تطويع الشعر للضرورات الدرامية التي لم يعرفها الشعر العربي من قبل. وإلا شك أن انتشار الإذاعـة والتلفزيون، وهي أجهزة سمعية أو سمعية بصرية أتاح فرصـة المصالحة بين الشعرين العمودي والحر، أو جعل الشعر الغنائي على الأقل أكثر التزاما بالقيود الموسيقية لأنه أصبح مرة أخرى – على نطاق جماهيري – للإلقاء لا للقراء.

أما لقصة طويلها وقصيرها بالمعنى الغربي الذي أصلنا في بيئتنا العربية منذ لا يزيد عـن قـرن فإنـه واكـب نهضـتنا

الحضارية التي بدأت – كما قلنا – في القرن التاسـع عشـر، وبتطور مجتماعاتنا العربية من البساطة إلى التعقيد تطور الفن القصصي مما أسميه البدائية الأدبية إلى النضج الفني – وهو ما لا يمكن تطبيقه على الشعر العربي.

وعندما نتحدث عن التقدم فإننا يجب ألا نحـتج باسـتمرار بوجود النماذج الرديئة مبرهنين على عـدم حـدوث التقـدم، فالنماذج الرديئة أو المكررة لما سبقها موجودة في كل زمـان، ولعلها هي التي تكون دائما القاعدة العريضة التحتية، لكننا حين نتحدث عن التقدم فإننا نضع نصب أعيننا تلك النماذج المتميزة والفريدة باعتباره علامات على الطريق، لأن مجرد ظهورهـا دلالة على ما حدث من نمو – وربما من طفرة – استفاد ممـا سبقه وأضاف إليه. إنها قد تكون كالبرعم الذي يحمل أكثر من بذرة للمستقبل، وفي أحيان مؤسفة قد تكـون كالشـهاب الـذي يتوهج لحظة ثم ما يلبث أن يخبو، فيتوقف التقـدم إلـى حـين وربما تماما ليصبح ما يقع من تغيرات تالية مجـرد تطـور لا يعود يتصف بصفة النمو أو التقدم.

ومن الملاحظ أن الكثيرين ممن يتنـاولون العلاقـة بـين التطور الاجتماعي والتطور الفني لأدبنا المعاصر لا يتتبعـون

إلا مضمون الأعمال الأدبية كأنما هي لون من ألوان المقـالات التي تتضمن معلومات وأفكارا، ولا يلتفتون إلى تطور الشـكل الذي أضفى عليها صفة الفن الأدبي، وكأنما هذا الشكل يتخلـق بالصدفة، ولا علاقـة بينـه وبـين التطـور الحضـاري أو الاجتماعي، وبالتالي فلا دلالة له في هذا المجال مثـل دلالـة المضمون. ولهذا حفلت معظم مؤلفاتنا التـي أرخـت لفنوننـا الأدبية المعاصرة بالربط بين ما وقع من تطـورات اجتماعيـة وتطورات في أدبنا العربي الحديث من حيث المضمون. وكذلك سايرهم المستشرقون ولعلهم الذين سايروا المستشرقين في ذلك، ولم تلتفت إلا قلة ضئيلة إلى علاقة التطور الاجتماعي بتطـور الشكل الأدبي.

والمعروف أن رفاعة الطهطاوي الذي أقام في باريس مـن عام ١٨٢٨ حتى عام ١٨٣٢ يعتبر أو لمن ترجم قصـة مـن الأدب الغربي إلى اللغة العربية، تلك هي قصة تليماك لفنلـون وذلك عام ١٨٦٧، كما قام أفضل تلاميذه محمد عثمان جـلال بترجمة رواية بول وفرجيني للكاتب الفرنسي برنارد دي سانت بيير وجعل عنوانها ((قبول وورد جنة)) بينما قام بالمحـاولات الأولى في التأليف الروائيون السوريون وعلى رأسهم جورجي زيدان (١٨٦١ – ١٩١٤) الذي ألف عشرين روايـة تاريخيـة

عربية وإسلامية، وهو – وإن كان هدفه تجاريا – إلا أنه لا شك قد ألف هذه السلسلة الروائية لجمهور متعطش إلى البحث عن ذاته والتعرف على تاريخه والتشبث بجذوره في وجه محاولات اقتلاعها. ولئن كانت هذه الروايات من ناحية أخرى تفتقر إلى النضج الفني بمقاييسنا الحالية، فقد كان لها فضل ريادة محاولة وضع الموضوع العربي الإسلامي في قالب أدبي غربي، معبرا بذلك عن اتجاه المجتمع العربي في ذلك الوقت إلى أن يشتل في بيئته حضارة الدول التي تقدمته حتى يلحق بالركب دون أن يفقد ذاته ولا جوهره.

أثر التطور الاجتماعي
على تطور الشكل القصصي

ويمكننا متابعة أثر التطور الاجتماعي على تطور الشـكل القصصي في النقاط التالية مع مراعاة التنمية إلـى أن العمـل الفني معناه الابتكار، إنه تقدم كل ما هو متميز عما قبله وعمـا بعده، ليس بالنسبة لأديب وآخر بل حتى بالنسبة لأعمال الأديب الواحد، لهذا فإن المتابعة العملية للأدب واكتشاف معالم عامـة لتطوره يجب أن تتوخى عدم التقليل من قيمة ما يتميز به كـل عمل فني بإرجاعه إلى اتجاه عام أو دمجه ضمن هذا الاتجـاه، لأن زيادة التركيز على نواحي التشـابه قـد يسـتهوى النقـاد ويجرهم إلى نوع من الإقلال من تفرد العمـل الفنـي وتميـز الفنان. فكون (أ) يشبه (ب) بعض الشيء أو أنه متأثر به إلـى حد ما قد يدفع إلى افتراض أن (أ) ليس إلا حالة مـن حـالات (ب) [٦].

بهذا التحذير نستطيع أن نحدد أثر التطور الحضاري على تطور الشكل القصصي في المعالم الآتية:

أولا: من العمل الأدبي الجماعي إلى العمل الأدبي الفردي إلى العمل الفني الجماعي مرة أخرى.

ينقسم الأدب القصصي في تراثنا العربي – كما ينقصم عند معظم شعوب العالم – إلى قسمين: أحـدهما كُتـب بالفصـحى ليدون وتقرؤه القلة المتعلمة، ولما كانت هذه القلـة فـي ذلـك الوقت لابد أن تكون ميسرة حتى يتاح لها أن تتعلم وأن يكـون لديها من المال ما تشترى به هذا الأدب المدون فقد كـان هـذا الأدب – كما يقول فاروق خورشيد – تجربة تقـرب – فيمـا وضِع لها من قيود شكلية – من طبيعة الشعر في حاجته إلـى استعداد خاص عند المتلقى والمنتج، وليس هو النثر الذي يمكن أن يتداوله الناس تداولهم لفن يعبر عن حياتهم تعبيرا حقيقيـا، وهو في هدفه وغايته يكاد أن يكون أداة في خدمة فئة بعينهـا من المثقفين ومن العاملين في الحياة السياسـية والاجتماعيـة. وهذا الأدب المدون معروف المؤلف، بينمـا الأدب الشـفاهي مجهول المؤلف، لا لأن دور الفرد في إنشائه معـدوم بـل لأن العمل الأدبي الشعبي يستوي أثرا فنيا يتواءف وذوق الجماعـة، وجريا على عرفهم من حيث موضوعه وشكله، ولأنـه يتحـدد شكله النهائي قبل أن يصل جمهوره، عكس أدب المطبعة وأدب الفصحى عامة، بل يتم له الشكل الأخيـر خـلال الاسـتعمال

والتداول. ثم إن وسيلة إذاعته وهي النقل الشفاهي لا تلزمه حدودا جامدة بحيث يمكن انتقاله من موطن إلى آخر [٧].

وقد كان النصيب الأكبر من الأدب القصصي في تراثنا العربي من نصيب هذا الأدب الشفاهي، فيما عرف بالنوادر (وهو طور مبكر من أطوار القصة القصيرة) وفيما عرف بالسير كسيرة عنترة والظاهر بيبرس وسيف بن ذي يزن والهلالية وعلي الزيبق (وهو طور مبكر من أطوال الرواية). وهذه السير لم تمر بمرحلة التدوين إلا في الفترة الممتدة من القرن الحادي عشر إلى السادس عشر الميلادي، وهذا التقدير بنى على ملاحظة تاريخ تدوين السير الكبرى، وتقدير أن الحوادث السياسية التي جرت في الدولة الإسلامية، ألجأت جمعا غفيرا من القصاص المحترفين إلى الهجرة إلى مصر. ولا ريب أن فترة التدوين قد سبقتها مراحل إنشاء تلك الآثار الأدبية واستعمالها بالرواية الشفاهية، الأمر الذي أنضجها وأرساها في شكلها الأخير المقبول (٨).

وحتى بعد أن أصبحت هذه السير مخطوطات فإن تداولها ظل بين محترفي الأدب وهواته، ونصوصها يتم نقلها بالرواية الشفاهية، ذلك لأن التدوين بالكتابة على خلاف الطباعة – لا

يكفي حاجة جمهور الأدب لأنه يـلازم انتشـار الأميـة هـذا الجمهور، وتفرد عدد قليل من المتعلمين والقارئين وامتيـازهم بمعرفته، وقد كانت هذه السـير توكيـدا للشخصـية العربيـة والعبقرية الشعبية في مواجهة التحديات التي دفعت هذه السـير إلى الظهور والانتشار والتداول كالحروب الصليبية وغـزوات المغول والتتار للعالم الإسلامي.

ثم أخذت مطبعة بلاق والمطابع الأهلية في مصر في الثلث الأخير من القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشـرين تخـرج للناس أجزاء من تلك الآثار، ويرى الأستاذ أحمد رشدي صالح أن طبع تلك الآثار قد جنى عليها لأنه ساعد على انزوائها وإن لم يكن هو علة هذا الانزواء، ذلك أنه بتطور الحيـاة العامـة أصبح السوق الحديث في المدينة لـيس هـو سـوق المدينـة الإقطاعية، وأصبحت مشاغل الناس واهتمامهم أكثر وأوسع من تلك الاهتمامات العامة التي تثيرها السير المدونـة، وسـاعدت الطباعة على قتل هذه الآثار لا على مزيد من حياتها، فالسـيرة عمل ينبغي أن يؤدى وليس هو رواية تُقرأ.. أو قل إن السـيرة تُسمع في إلقاء درامي له تقاليده ومجالسه، الأمر الذي لا تتيحه حياة المدينة.

وإذا نحن حاولنا أن نتعرف على خصائص عامة للفن القصصي الشعبي العربي فيما قبل القرن التاسع عشر فإنه يمكن إجمالها على النحو التالي:

- تسلسل الحوادث في ترتيب زمني إلا في حالات قليلة.
- اللغة خليط من الفصحى والعامية المسجوعة تتخللها أبيات شعر لتيسير حفظها وروايتها وغالبا ما يكون الشعر حين يحتدم الموقف.
- عدم حياد المؤلف فهو يتدخل أحيانًا مناصرا شخصية على أخرى، وأحيانًا أخرى للتنبيه أو الشرح.
- بعضها قريب من الفانتازيا وفي مقابل ذلك فإن البعض الآخر قريب من الخبر أو التاريخ.

وتتمثل الفانتازيا في تدخل القوى غير الإنسانية، فإلى جانب اصطناع الحيلة والشجاعة والقوة الجسدية واستخدام السلاح والتنكر والبنج لتخدير الأعداء وضد البنج لإبطال تأثيره واستخدام النفط الذي ينير ظلام الليل، نجد السحر والأماكن المرصودة والحيوانات الخرافية وتحو الناس إلى حيوانات والاستعانة بالجن.

كذلك تتمثل الفانتازيا في تجاوز الحدود الزمانية والمكانية. فمثلا في سيرة علي الزيبق نجد أن حوادثها وقعت عندما كـان أحمد بن طولون يحكم مصر وهـارون الرشـيد علـى رأس الخلافة في بغداد، ونحن نعرف أن بين نهايـة حكـم هـارون الرشيد وبداية حكم ابن طولون ستين عاما. كمـا كـان علـي الزيبق يتردد في طفولته على الأزهر وهو الذي أنشـئ أيـام الفاطميين بعد حكم بن طولون بسنوات. أمـا تجـاوز الحـدود المكانية فتتمثل في قدرة البطل على التنقل بسرعة إلى أمـاكن نائية والعودة منها بالسرعة نفسها.

كذلك تتكرر الصدفة، والصدفة في العمل الفني معناها عدم وجود المبرر أو عدم التمهيد لما سيقع.

وفي مقابل هذه الأنواع من القصص نجد قصصا أخـرى يحرص مؤلفوها على إيهام القارئ بأنها وقعت فعلا ويستندون إلى سلسلة من العنعنات أحيانًا زيادة في ذلك الإيهـام، وهـذه القصص كانت قريبة من الخبر أو التاريخ بمعنى أن القصاص كان ينقل عن الواقع أن يحذف منه أو يضيف إليه بما يشـوق السامع، وبذلك فإنه ينتقل مما وقع (التاريخ) إلى ما يحتمـل أن يقع (الفن)، على نحو ما نجد في قصص الحب العذري.

* **الشخصيات:**

بطل السيرة الشعبية تطور عن البطل الأسطوري، ونتيجة لهذا فإننا لا نحصل على الصورة الداخلية لبطل السيرة، كما أن السيرة تزدحم بالحركة المستمرة، لا تنتهي من واقعة إلا لتبـدأ أخرى، ولا تنتقل من مكان إلا لتبدأ الأحداث في مكان آخر، فلا مجال للتأمل في النفس أو الكون، لهذا ينعدم الجانب الـدرامي في بطل السيرة ويقترب من البطل الملحمي الذي يعرف هدفـه ويتجه نحوه لا يعوقه تردد ولا صراع داخلي. ونتيجـة لـذلك فالشخصيات مسطحة إما خيرة أو شريرة، لا تعاني من صراع حتى في مواقف تتطلب ذلك، ونتيجة لذلك أيضا فالشخصـيات جامدة لا تتطور حتى العمر لا يتقدم بها، بل إنها تشيخ فجـأة، وجمود الشخصيات يسلبها أية خبرات فلا تحذر شـرا جديـدا بسبب شر مماثل وقعت فيه من قبل كأنما لا ذاكرة لها، ولهـذا تتكرر القصص المتشابهة على نحو مـا نجـد فـي قصـص السندباد.

وأبطال اقصص شخصيات إما في السلطة كالنبلاء والملوك (كما في مقدمة ألف ليلة وليلة ومقدمة كليلة ودمنه) وإما أبطال شعبيون يمثلون أحلام الجماهير والمثل الأعلى للبطولـة الـذي

يتوقعون إما إلى تحقيقه وإما إلى ظهوره لتخليصهم مما يعانون منه.

ولئن أدى ظهور المطبعة إلى إنزواء هـذه الآثـار فـوق رفوف المكتبات لتكون مرجعا لمؤرخي الأدب أو لمن يريدون أن يستلهموا منها أدبا يقدمونه بطريقة معاصرة، فإن المطبعـة من ناحية أخرى أتاحت الفرصة لظهور هذا الأدب الذي ينشئه أفراد معلومون، وفي مقدمته فن القصة بشكلها الحديث قصيرها وطويلها.

وعلى يد هؤلاء الأفراد المعلومين تخلصت القصـة شـيئًا فشيئًا من هذه البدائية الفنية، فهي مثلا في الوقت الذي تخففـت فيه من المبالغات الفانتازية –وإن لم تتخلص منه نهائيـا علـى نحو ما نرى في بعث الباشا في حـديث عيسـى بـن هشـام للمويلحي والانتقال بحرية بين عـالمي الحيـاة والسـماء، أو الحاضر والماضي أو الواقع والحلم والأرض والفضـاء عنـد يوسف السباعي – نقول إنه في الوقت الذي تخففت فيـه مـن المبالغات الفانتازية كي تصبح أكثر اقترابا من الواقع، بعـدت عن الواقع فلم تعد قريبة من الخبر أو التاريخ وتركت للصحافة تلك المهمة، فالصحافة تنقل ما وقع من حوادث أو تروى أخبار

السياسة التي تصنع التاريخ بعد أن تحذف وتضيف بما يـؤدي إلى إثارة القراء وجذب الانتباه، بينما بحث الفن القصصي عن ميادين أخرى فظهرت القصة النفسية مثل رواية السراب لنجيب محفوظ، وما يعرف بأسلوب المونولوج كما فعل نجيب محفوظ أيضا في أكثر من رواية مثل ((اللص والكلاب))، وهكذا فـإن كثيرا مما يكتب من قصص لا يمكن تلخيصه لسامع في كلمات قلائل لأنه مرتبط بكلماته المكتوبة أكثر بكثير مما هو مـرتبط بما يتبقى من كلمات تروى، أما البطل فقـد أصـبح الشـخص العادي في حضارتنا أو أفراد الطبقـة الوسـطى علـى وجـه الخصوص. كما لم يعد الكتـاب يلتزمـون الترتيـب الزمنـي للأحداث مثلما يحدث في حالة ما يعرف باسم الفلاش باك.

ثم حدث أهم تطور ثان في تاريخ البشرية بالنسبة لـلأدب بعد اختراع الطباعة وهو اختراع الإذاعة فالسينما فالتليفزيون، وأصبحت هذه الأجهزة هي الوسيلة الرئيسية للجماهير العريضة للحصول على المتعة الفنية لا سيما في بلاد مثل بلادنا ترتفـع فيه نسبة الأمية، وأخذت صلة الأديب بجمهوره تصـبح شـيئًا فشيئًا عن طريق غير مباشر هـي تلـك الوسـائل الوسـيطة، وواضح أن هذه الوسائل تقدم أعمالها الفنية على أساس جماعي وهو شبيه – وإن كان بطريقة مختلفة – بما كان حدث للعمـل

القصصي فيما قبل عصر انتشار الطباعة، حيث كان كـل راو يدخل من حصيلة عصره ومفاهيمه على العمل القصصي الذي يحفظه من السلف ويرويه لجمهور مستمعيه ما يجعلـه عمـلا معاصرا يجذب الانتباه، إن أمرا مماثلا حدث بالنسبة لكل عمل قصصي يعرض عن طريق هذه الوسائل الثلاث، ذلك أن كاتب السيناريو يحذف ويضيف إلى القصـة بمـا يتفـق والإذاعـة المسموعة أو المرئية، كذلك يتدخل المخرج بمـا يوفـق بـين رؤيته الفنية وما يخيل له أنه يرضي أذواق الجمـاهير، حتـى الممثل فإن أداءه يضفي على ما أنجزه تضافر كاتب السـيناريو والمخرج والمصور ومصمم الديكور ومصمم الأزيـاء.. إلـخ يضفي طابعه الخاص، حتى أن العمل السينمائي أو التلفزيـوني الواحد يختلف إذا اختلف المخرج أو الممثل، ومعنـى هـذا أن القصاص أصبح فردا في مجموعة، حقًا إنـه لا يـزال يكتـب القصة منفردا، وقد يقرؤها الخاصة كما كتبها، وهم في الأغلب المجموعة التي تريد أن تتعلم منه لكي يصبح أفرادها قصصيين في المستقبل مثله، فهو يكتب إذن مباشـرة لجمهـور خـاص محدود إذا قيس بالجماهير العريضة التي لن تتذوقه كما كتـب عمله القصصي مباشرة، لكنها ستتعرف عليه من خـلال هـذه الوسائل الجماهيرية الجديد بعد أن حذف من عملـه الأصـلي

وأضيف إليه بما يتفق وتفسير المجموعة التي تضـافرت فـي تقديم عمله ومدى عبقريتها، وبما يتفق وتحويل الكلمة المقروءة إلى كلمة مسموعة أو مرئية.

ولعل أهم اختلاف بين العمل القصصي المقـروء والعمـل القصصي المصور أو المسموع، هو أن الأول قد يـدخل فيـه الوصف والسرد بينما ينعدم ذلك تماما بل يستحيل فـي العمـل المرئي أم المذاع، لأننا – كما يحدث في الحلم – لا نرى أمامنا (أولا نسمع) إلا أشياء وأحداثا وأشخاصا، ومن تصرفات هؤلاء الأشخاص وتطـور الأحـداق نسـتنتج نحـن المشـاهدين أو المستمعين طبائعهم وخبايا نفوسهم ومصيرهم، فالحركة هنا هي الأساس، وذلك أشبه – مرة أخرى – بالقصـة المرويـة قبـل عصر الطباعة عندما كان الحدث هو أساسها.

• ثانيا: من تضخم الذات إلى الموضوعية الفنية:

يقول ت. س. إليوت ((المسألة مسألة تنازل دائم من جانب الفنان، فهو يتناول عن نفسه كما هي في تلك اللحظـة المعينـة لشيء أقيم منه، والطريق الذي يتقدم فيه الفنـان هـو طريـق التضحية المتواصلة بالذات، الاستبعاد الدائم للذات)) [٩]. ويرى الدكتور ((عبد المحسن طه بدر)) أن كثيرا من رواياتنا الأولى

عانت من مشكلة تضخم الذات التي تجعل الأديب عاجزا عـن الالتحام بواقعه والاقتراب منه، وهو لذلك يبدو مشغولا بحياتـه الخاصة ومشاكله الذاتية في عمله الروائـي، وانشـغاله بهـذا الجانب الشخصي يجعله حريصـا علـى أن يحـتفظ للـذات باستقلالها داخل العمل الروائي، وهو في تصويره لهـا يبـدو حريصا ومشفقًا عليها ومبررا لسلوكها متعاطفًا معها، فإذا واجه هذا الأديب الواقع فهو يقف منه موقف الواعظ أو المرشـد أو القاضي، وقد يمتد ظل الذات ويتضخم ليغطي عـالم الروايـة بأسره، وليس غريبا بعد ذلك أن نلمح في إنتاج المراحل الأولى على الأقل لأغلب الروائيين العرب ظاهرتين بارزتين أولاهمـا تتمثل في عجز مخيلة الأديب عن تصور عالم الآخرين، ولذلك فهو يلجأ إلى أحاث حياته الخاصة ويجلها موضوعا لروايتـه، أما الظاهرة الثانية فإنها تتمثل في أن أفضـل أعمـالهم هـي الأعمال التي تتصل بأحداث حياتهم، وهم بعدها إما أن يتوقفوا عن الإنتاج وإما أن يقدموا أعمالا تقل في قيمتها الفنيـة عـن أعمالهم الأولى على عكس ما كان متوقعا، ويمكننا أن نسرد في هذا المجال قائمة طويلة تمتد من ((زينب)) لهيكل إلى ((سارة)) للعقاد إلى ((إبراهيم الكاتب)) و ((إبراهيم الثاني)) للمازني إلى

((عودة الروح)) و ((يوميات نائب في الأرياف)) و ((الربـاط المقدس)) و ((عصفور من الشرق)) لتوفيق الحكيم.. إلخ [١٠].

ويقول د. محمود حامد شوكت عن ((ليالي سطيح)) لحافظ إبراهيم: ((إن القصة وشخصياتها امتـداد لشخصـية الكاتـب، وكأنها صدى نفسـه بسـطه فـي الصـورة والحـوار وفـي الشخصيات وهي وسائل لبسط آرائه الاجتماعيـة والسياسـية والأدبية)) [١١].

ويمكن أن نضيف إلى هذه القائمة عددا آخر من الروايات مثل ثلاثية سهيل إدريـس: ((الحـي اللاتينـي))، ((الخنـدق العميق))، ((أصابعنا التي تحترق))، ورواية زكي نجيب محمود ((قصة نفس)). إلخ، مما أطلق عليه اسـم ((روايـة السـيرة الذاتية)).

ويتفاوت كتابنا في مدى نجاحهم أو فشلهم في إخفاء ذواتهم في هذا اللون الروائي، وعندما يفشلون فإن رواياتهم تسـتحيل إلى مونولوج طويل تتحدث فيه الشخصية الرئيسـية بأسـلوب تغلب عليه الصفة التقريرية - عـن نفسـها وعـن علاقتهـا بالأحداث والشخصيات الأخرى من وجهة نظرها، وقد يصـل بها الأمر أن تبرر سلوكها وتدين الآخرين من غير أن يتاح لهم

حق الدفاع عن أنفسهم أو بيان وجهات نظرهم. أما في العمـل الروائي الناضج فلكل شخصية كيانها المسـتقل، ومـا يبـرر وجودها وتصرفاتها ووجهة نظرها، والحجج المتعارضة هـي التي تمنح كل شخصية وجودها، وانعدام هذه الحجج يسلب تلك الشخصيات وجودها الديالوج أو الحوار أو تبرير كل شخصـية وجودها بأسلوب تصويري هو الذي يعطي العمل الروائي عمقه أو بعده الثالث. إنه يبرهن على أن الكاتب قد استطاع أن يخلق مسافة بينه وبين أبطاله وأنه لا يتحيز لشخصية علـى حسـاب الشخصيات الأخرى، وأنه استوعب أبطاله بدلا من أن يستوعبه بطل واحد. لهذا فوظيفة الشخصيات الأخرى في الروايات التي تتضخم فيها ذات المؤلف أن تكون في خدمته، فتكشـف عـن بعض جوانبه وتخفـي بعضـها الآخـر، أمـا فـي الروايـة الموضوعية فالشخصيات تتطور وتتكامل وتفصح عن دوافعهـا الداخلية في ضوء موضوع روائي هو وحده الذي يحدد وجودها الفني [١٢].

ولعل أسباب هذا التضخم في الذات على حسـاب الواقـع الموضوعي ترتد إلى أكثر من سبب من ها مـا هـو خـاص بالأديب نفسه كأن يكون قد انتوى أن يكتب سيرة ذاتيـة لكـن تقاليدنا الاجتماعية لا تأذن لأدب الاعترافات أن يتجـاوز فـي

جرأته حدودا معينة، لهذا يفضل المؤلف أن يكتب سيرته الذاتية في زي روائي مستفيدا من هذه الحرية، فيجرؤ على أن يـدلى بما لم يكن في استطاعته أن يدلى به لو أنه كتب اعترافًا مباشرا سواء بالنسبة لنفسه أو لمن يتناولهم من نساء ورجال، ومنها ما هو خاص بمرحلة مـن مراحـل تاريخنـا الأدبـي مـا زال القصاصون سفيها يتلمسون طريقهم ويعبدونه ويرسون التقاليـد الأدبية، ومنها ما قد يكون رد فعل لمرحلة سابقة كما حدث في الغرب حين جاءت الرومانسية تضخم من شأن الذات كرد فعل للكلاسيكية التي من قواعدها إخفاء الذات إن لم يكـن محاولـة إلغائها تماما، ومنها ما قد يتصل بمجتمع لم ينضج أفراده بعـد بحيث يتحكمون في عواطفهم ويرتدي فيه أدباؤه قناع الفن كما يرتدي أفراده قناع الآداب الاجتماعية والتقاليد الحضارية.

كما أن علينا أن ندرس التفرقة بين من يكتب سيرته الذاتية أو رواية من روايات السيرة الذاتية في مطلع شبابه بحيث تكون أول أعماله الأدبية، وربما آخرها أيضا، وبين من يكتب سيرته الذاتية وله تاريخه الأدبي وخبراته وكأنما يتوقف قليلا ليلـتقط أنفاسه ويجرد حساباته ثم يستأنف السير، وأحيانا يكـون ذلـك بمثابة حسابه الختامي حتى أنه قد لا يتمكن من نشر سيرته في حياته فتُنشر بعد وفاته.

ويكفي أن نقارن أدباءنا الرواد الـذين ذكرنـاهم بأدبائنـا المعاصرين، فإنتاج أدبائنا الرواد كان تضخم الذات واضحا فيه أحيانًا وكان التأرجح بين تضخم الذات و الموضـوعية الفنيـة واضحا في أحيان أخرى. ولطالما شغلني التطور الروائي عند رائد أدبي كالدكتور طه حسين كنموذج مثالي لهـذا التـأرجح، فالجزء الأول من ألأيام هو أول عمل إبداعي له، وهو أعظـم هذه الأعمال جميعا لأسباب ذكرها النقاد ولا نريد أن نكررهـا هنا، ولكن لعل أهمها انه كتبها بعد أزمة كتابه الشعر الجـاهلي وما حدث من هجوم عليه آلمه وآذى نفسه فارتـد إلـى ذاتـه ليؤكدها ويصور عظمة كفاحه يعرض صفحات من جلده وثباته رغم أقسى الظروف، كما أنه من ناحية أخرى كأنمـا أراد أن يكشف عن جذور جهل البيئة التي تعرضت له، وإدانة تخلفهـا (١٣).

وفيما تلا ذلك من رواياته حاول أن يلغـى ذاتـه بحيـث توارت تماما أحيانًا وشفت أحيانًا أخرى، وإن كان يرجع إلـى ذاته من حين لآخر فيما تلا ذلك من الأجزاء الأخرى لسـيرته الذاتية ((الأيام))، فقد نشر رواية ((دعاء الكـروان)) (١٩٣٤) بعد خمس سنوات من نشره الجزء الأول من الأيـام، وكأنمـا كانت رد فعل لترجمته الذاتية، إذ وصل فيها طه حسـين إلـى

أقصى موضوعيته الفنية التي وصل إليهـا فـي روايـة مـن رواياته، فهي لا تمس تجربة خاصة في حياة طه حسين اللهـم إلا أن حوادثها تقع في الإقليم الذي نشأ فيه ولابد أنه سمع فـي صباه أمثال هذه القصص (قتل البنـات غسـلا للعـار) وهـو الموضوع الذي تدور حوله رواية ((دعاء الكروان)) وإن كـان يؤخذ على الرواية أن لغتها تطغى عليها شخصية طه حسـين بخصائصه الأسلوبية المعروفة حتى في الحديث الذي يجـرى على ألسنة شخصيات من شأنها أن تتحدث بأسلوب أقل رونقًـا لكي يعتبر أحد أبعاد هذه الشخصيات، كما أن الحـوار يغلـب عليه أيضا أسلوب طه حسين [(١٤)]، كما أنه يعبر عـن رؤيتـه لأهل الريف في كلمات مجردة عامة، وهذا كله أثر مـن آثـار إضفاء ذاتية الكاتب على عمله الفني، وتتمثل الموضوعية الفنية في تآزر البناء الفني بتسلسل الأحداث تسلسلا منطقيـا، ونمـو الشخصيات الرئيسية نموا مطردان وفاعلية البيئة فـي مسـار الأحداث، ونمو الشخصـيات، وعـدم الاعتمـاد فـي تقـديم الشخصيات على الأسلوب السردي المباشر بل علـى مواقفهـا وتصرفاتها وأحاديثها، مع العناية بالشخصـيات الثانويـة ذات الأثر الفعال في أحداث الرواية وتوجيه مصير الأبطال وكـذلك

استبطان العالم النفسي للأبطال وتصويره تصويرا كاشفًا يجسم ما فيه من انفعالات وصراعات وتحولات.

ثم نشر الدكتور طه حسين روايته ((أديب)) (١٩٣٥) وهي سيرة حياة أحد أصدقائه، فعـاد يـدور فـي نطـاق التجربـة الشخصية، إنه لا يكتب سيرة عظيم من عظماء السياسة أو الفن بل سيرة صديق وإن كان قد حذف منها وأضـاف إليهـا ممـا أضفى عليها طابعا روائيا وذلك باعترافه في حديث لـه عـن شخصية هذا الأديب بإجابته على سؤال وجـه إليـه: كتابـك ((أديب)) أقرب للترجمة الذاتية منه للقصة المتخيلة فأجاب: هذا صحيح، وصاحبي في الكتاب شخصية حقيقية.. فلما سئل عمـا جاء في خاتمة الكتاب أن صديقة صاحبه أرسلت حقيبة ضخمة مملوءة بأوراق أدب رائع حزين صريح، وأنه يرجو أن تسـمح ظروف الحياة الأدبية المصرية بإذاعة هذه الآثار يومـا، كـان جوابه أن هذه الآثار وهمية، وهي تشير إلى أشياء كنت أحـب أن أكتبها أنا وأضيفها إلى هذا الصديق الكريم رحمـه الله [١٦]، ومعنى هذا أن طه حسين قد ابتعد خطوتين في ((أديب)) عـن السيرة الذاتية مرة في أنه تناول صديقًا ولم يتناول ذاته، ومـرة أخرى بأنه غير من حياة هذا الصديق.

ثم كتب ((الحب الضائع)) (١٩٥١) وقد حـاول أن يضـع بينه وبين أحداثها مسافة مكانية وحضـارية إذ جعـل مسـرح أحداثها فرنسا التي تلقى فيها تعليمه الجامعي ومـر بتجربتـي الحب والزواج.

ثم ((أحلام شهرزاد)) (١٩٤٣) وهي قصة رمزية تسـتمد مادتها من ألف ليلة وليلة ولكنها تعالج قضـايا فـي السياسـة والحكم معاصرة لطه حسين، فإذا كانـت ((شـجرة البـؤس)) (١٩٤٤) عاد طه حسين يتناول أسرته بـدلا مـن أن يتنـاول شخصا، فلئن كان محور ((الأيام)) ذاته الفردية فـإن محـور ((شجرة البؤس)) هو أفراد أسرته.

وهكذا فإن التطور الروائي لدي أديب مثل الـدكتور طـه حسين يوضح إلى أي حد كان التأرجح لدي جيل الـرواد بـين الذات والواقع الموضوعي، فإذا قارنا ذلك بأدبائنا المعاصـرين ولنتخذ نجيب محفوظ ويوسف السباعي نموذجين لذلك فإننـا لا نكاد نعثر فيما كتبه نجيب محفوظ من روايات بلغـت حـوالي أربعين إلا على شخصية كمال من الجزء الثالث بالثلاثية التـي تشف من ورائها شخصية نجيب محفوظ. ويوسف السباعي وإن كان قد تحدث عن نفسه في كتابه ((من حيـاتي)) (١٩٥٨) إلا

أنه فيما يتعلق بأعماله القصصية فقد سئل في حديث لـه ((أي أعمالك الفنية تعتبره أقرب إلى أن يكون ترجمة ذاتيـة لـك أو على الأقل وضعت فيها جزءا من سيرتك الذاتية؟ فأجاب: أعتقد أن كل أعمالي خليط من سيرتي الذاتية ولا أستطيع أن أسـكت صوتي من أن ينطق بلسان أحد الأبطال في أي زمـان أو أي مكان سواء على لسان السقا أو لسان الطبي ابن السقا أو علـى لسان شحاته أفندي (يشير إلى شخصيات روايته ((السقا مات)) أو حتى على لسان حيوان. (١٧) وربما كانت مشـكلة المـوت والموت الفجائي بوجه خاص التي تلح وتتكرر في أكثـر مـن عمل أدبي له هي أثرا من آثار حادث شخصي هو وفاة والـده وفاة شبه فجائية وابنه في الرابعة عشرة من عمره، وهـو وإن كان قد ذكر هذه الحادثة بطريقة شبه مباشرة حين يحدثنا عـن ذكرياته في ((البحث عن جسد)) (١٩٥٣) فإنـه اسـتطاع أن يجعل بينه وبينها مسافة بحيث يحقق الموضوعية الفنية وذلـك بأكثر من طريقة من بينها سخريته من الموت وإذابته الفواصل بين عالمي الأرض والسماء ثم مواجهة بالأسلوب الفكاهي الذي يخلق توازنًا مع قتامة الموت.

هذان مجرد نموذجين يوضحان مـا تطـور إليـه أدبنـا المعاصر – ربما من خلال التقاليد الأدبية التي تكونت خـلال

قرن من الزمان – بحيث يحقق ما قاله إليوت من أن تقدم الفنان تضحية مستمرة بالنفس وإلغاء مستمر للشخصية.

• ثالثًـا: مـن الشخصـيات المسـطحة إلـى الشخصيات المعقدة.

لقد سبق أن رأينا كيف أن الشخصيات في السيرة الشـعبية العربية شخصيات مسطحة بمعنى إما أنها خيّـرة وإمـا أنهـا شريرة لا تعرف الصراع الداخلي حتى لو كان الموقف يتطلب منها ذلك، فمثلا في سيرة ((علي الزيبق)) نجـد أن صـاحب السيرة يمثل الخير دائما حتى وهو يقتل كل أعدائه، وأن دليلـة المحتالة تمثل الشر دائما، وكل منهما يظل على عداوته للآخـر حتى بعد أن تزوج علي الزيبق من ابنتها زينب، فلم يكن هناك أقل صراع داخلي أو تساؤل هل تستمر عـداوتهما، أو يتغيـر موقفهما على ضوء ما جد في علاقتهما. ويمكننـا أن نلخـص صفات الشخصيات المسطحة فيما يلي:

- العلاقة بينهما لا تعرف إلا إحدى عاطفيتين: الكره أو الحب ولا وسط بينهما.
- تجمد الشخصيات حتى كأنما لا ذاكرة لها فهـي لا تستفيد من أية خبرة سابقة في مواجهة موقف جديد،

فرحلات السندباد مثلا تقوم على أساس أنه لا يتعظ من تجربته في رحلته السابقة ولا يتخذ أية حيطة لرحلته المقبلة ولذلك فإنه ما يلبث أن يلقي مخاطر متشابهة لما لقيه في رحلاته السابقة، وعلى ذلك فيهو يعود إلى ما كان مصدر خطر عليه.

- إنها شخصيات لا تتطور حتى أن العمر لا يتقدم بها بل نجدها فجأة تشيخ مع أنها كانت قبل ذلك بفترة وجيزة تصول وتجول في حرب أو معركة وتخرج منتصرة.
- ليس هناك تغلغل داخل الشخصيات ولا بيان انفعالاتها، فالحركة دائما خارجية.

ويقول الدكتور شكري عياد: إنه من الصحيح أن النفوس البشرية – حتى نفوس الأطفال المتوحشين – لا تكون ساذجة أبدا، ولكننا لكي نراها بكل تعقيدها يجب أن نكون نحن أنفسنا على قدر من التعقيد، ثم يجب أن نكون قادرين على أن نصور ما فيها من الأضداد بطريقة مقنعة، وهذان الشرطان لا يتحققان إلا حين تبلغ الحضارة درجة من الرقي، والفن درجة من التطور، ولذلك فقد كانت الشخصيات التي قدمها كُتّاب القصة القصيرة في عهدها الأول أغلبها شخصيات مسطحة ضحلة.

ويضرب مثلا على ذلك بشخصـيات الصـديق والـزوج[18] والزوجة في قصة ((عطفة الـ.. منـزل رقـم ٢٢)) لمحمـد تيمور ويقول إنك لا تشم في إحدى هذه الشخصـيات رائحـة صراع داخلي أو نزعات متعارضة أو انفجارات غير متوقعة.

ثم يستطرد الدكتور شكري عياد قائلا: لكننـا لا نلبـث أن نتبين ميلا إلى تحسس النـزعات المخبوءة، وأن ذلك لميل يتفق مع بدء انحسار الموجة الواقعية أو إخلاد أصحابها إلى الصمت التام.

والواقع أن تطور الشخصيات الفينة فـي أدبنـا العربـي المعاصر هو واحد من تطورات مشابهة وقعت على مر التاريخ الأدبي لعل من أبرزها وأقدمها تحول البطـل الملحمـي فـي الأساطير الإغريقية إلى بطل درامي على المسرح الإغريقـي، فأبطال الملاحم الهوميرية ويؤمنون بفكرة – مثل يولسـيس – ويعملون على تحقيقها مهما لاقوا من صعاب. وعنـدما زادت الحضارة الإغريقية تعقيدا ونشأ مجتمع المدينة نشأ معه المسرح الإغريقي لكي يستمد من هـذه الملاحـم نفسـيها شخصـياته المسرحية التي أصبحت تعاني الصراع الداخلي وتعرف التردد بين الإقدام والإحجام، وهكذا تحولت الشخصيات البسيطة فـي

الأسطورة اليونانية إلى شخصيات معقدة على المسرح اليوناني برهانًا على أن تطور المجتمع يؤثر على تطـور الشخصـيات الفنية.

بهذا الفهم نفسه يقول يحيى حقي: ((كما أن ثـورة ١٩١٩ فقدت سريعا قدرتها على التحول من الانقلاب السياسـي إلـى الانقلاب الاجتماعي، وكذلك بقيت المدرسة الحديثة عند أسـفل السلم لم تتجاوزه إلى ما فوقه، فقد اقتصر أغلب إنتاجها علـى الوصف الفوتوغرافي.. الأشخاص مرسومة من الخارج لا من الداخل، لم تبد منها محاولة جادة تدل على ثقافة ذهنية وروحية لإعطاء تفسير أو مغزى فلسفي للحادثة، إنها سريعة في التقاط الحادثة، سريعة في تسجيلها على الورق في شكل قصة قصيرة تكتب في جلسة واحدة، إنها لا تعرف الاجترار ثم العبير، بـل انضج على نار حامية، لا عجب أن شـاطت الطبخـة أحيانًـا كثيرة)) [١٩].

ولا شك أن أهم تطورين حدثا للمجتمعات الحديثة قـد زادا من تعقد الشخصيات وهما: سرعة المواصلات ممـا أدى إلـى سرعة تناقل البشر والأنباء والبضائع والأسـلحة والموضـات حتى سرعة تناقل أخطار الحروب، وهكذا بعد أن كـان الفـرد

يعيش في قرية أو حتى مدينة لا يكاد يصله في اللحظة الواحدة إلا حدث واحد ينفعل به حزنًا أو فرحا، أمكـن عـن طريـق الصحف والإذاعات مثلا أن يتلقى عشرات الأخبار والحـوادث المتناقضة في اللحظة الواحدة والتي قد يعتبر نفسه مسئولا عن وقوعها بغض النظر عن مسافتها المكانية.

أما التطور الثاني فهو زيادة السكان زيادة رهيبـة بحيـث ازدحمت المدن بل حتى القرى، وما نتج عن هذا الزحام مـن أخلاقيات جديدة في مقدمتها التنافس الذي قد يبلغ حد الجريمـة وقيد حرية الإنسان في أوليات حياته كاختيار المسـكن وحتـى القوت لأن غيره يزاحمونه فيهما، وعليه إما أن يتركهمـا لهـم شاعرا بالعجز والغربة وإما أن يبذلك جهدا نفسيا وربما عضليا ووقتًا ومالا من أجل الحصول على بعض – وليس كل – مـا يتصور أنه الحد الأدنى لما يحفظ كرامته الإنسانية.

هذه التطورات الحضارية والاجتماعية خلقت شخصـيات أكثر تعقيدا من مجرد نشوب صراع داخلي فيها، ونسـتطيع أن نوجز بعض السمات التي تتسم بها الشخصية المعقدة في أدبنـا الحديث.

- التنقل بين مختلف مستويات الشعور ابتداء من حلم اليقظة مرورا بأحلام النوم حتى الكابوس والهذيان، والتنقل بين مختلف مستويات الحديث، من الحـدث لمنطوق المرتب المنطقي إلى الحديث الذي نعـده قبل أن نهم بالكلام (ففيـه شـيء مـن المنطـق والترتيب وفيه شيء من عـدم الترتيـب وعـدم التماسك..) إلى المونولوج.

لنستمع إلى فهمي أحد أبطال بين القصرين لنجيب محفوظ وهو يموت صريعا أثناء مظاهرة سلمية قامت للاحتفال بعـودة سعد باشا: ما أشد الضوضاء.. ولكن بم علا صـراخها؟ هـل تذكر؟ أهو نداء فحسب؟.. من؟ في باطنك يتكلم. هل تسمع؟ هل ترى؟ ولكن أين؟ لا شيء. ظلام في ظلام، حركة لطيفة تطرد بانتظام، كدقات الساعة ينساب معها القلب، تصاحبها وشوشـة، باب الحديقة أليس كذلك؟ يتحرك حركة نموذجية سائلة، يـذوب رويدا. الشجرة السامقة؟ ترقص في هوادة. السـماء؟ منبسـطة عالية، لا شيء إلا السماء باسمة يقطر منها السلام.

- استخدام الضمائر الثلاثـة، الغائـب والمخاطـب والمتكلم وغالبـا مـا يكـون الضـميران الأولان ملاصقين لضمير المتكلم، فالضمائر هنـا مجـرد

زوايا مختلفة لرؤيـة الشخصـية فـي تعقـده. إن استخدام الضمير الواحد كان أمـرا منطقيـا مـع الشخصية السطحية التي لا أبعاد لها، أما الشخصية التي عقدتها حضارتها فإنها تستخدم الضمير المتكلم حينما تريد أن تعترف وتقضي للآخرين شأن كـل شخصية مأزومة، وحينما آخر تتحدث إلى نفسـها كأنما لتحاسبها وتحذرها فتستخدم ضمير المخاطب، ومرة ثالثة يكون الضـمير الغائـب معبـرا عـن شيئيتها. واللص والكلاب لنجيب محفوظ، والجـزء الثالث من رباعية الرجل الذي فقد ظله لفتحي غانم والمعنون باسم ((ناجي)) نموذجان لذلك.

- التنقل بحرية بين الزمانين الماضـي والحاضـر. الماضي يعبر عن العالم الداخلي للشخصـية لأنـه ذكرياتها، والحاضر إنما هو تنقل بالشخصية بـين العالمين الداخلي والخارجي لها، عـالم الـذكريات حينًا والواقع حينًا. ويعتبر محمد عبد الحليم عبد الله من أبرز الذين استخدموا هذا التنقل في شخصـياته الروائية.

- استخدام الألفاظ التي تدل على ظلال المعاني لرهافة العالم الداخلي للشخصيات، بل استخدام اللفظ وضده للحصول على معنى جديد من هذا التجاوز بين الإيجاب والنفي، معنى ليس له مقابل لفظي في القاموس اللغوي، لكن يتم خلقه من هذا اللقاء، وذلك للتعبير عن عدم الثقة وعن الشك والتردد، يقول يحيى حقي: ((نحن لا نستعمل في عالم الماديات أو عالم العواطف إلا الأبيض أو الأسود، أما حظ الظلال فضئيل جدا، وليس من المفارقات القول بأن الظلال هي التي تنير المعالم وتحدد لها شخصيتها المتميزة والاقتصار على الأبيض والأسود دليل الفقرة ومدعاة إلى السطحية (٢٠).

ويمكن أن نوضح ذلك بمثال مما جاء في قصتي ((موجود عبد الموجود)) حين يعبر عن خوفه قائلا ((وثمة شر يوشك أن يقع ولا يقع لكنه سيقع)) وقوله: ((سمعتها تلوك اسمى لأول مرة على لسانها فبدا كأنه اسمى وليس اسمي: موجود عبد الموجود.. جرأتها تخيفني وتغريني، تقصيني وتدنيني، تهمة لها أساس وبلا أساس.. وأنا أرجو دعوتها وأخشاها، والناس.. كلما

رأوني – ويدون أن يروني – يتقولون ويتهامسون)) وعنـدما اطمأن ذات يوم ثم اكتشف أن طمأنينته في غير مكانها اعترف قائلا: ((من يومها إذا اطمأننت خفت وإذا خفت اطمأننـت، إذا اطمأننت تشاءمت وإذا خفت احتميت وحميت، من يومها يقلقني ألا أجد ما يقلقني)) (٢١).

• رابعا: من التقليد إلى الابتكار:

لنشأة الصنعة في الأدب العربي أسبابها الاجتماعية. فكمـا يرى الدكتور عز الدين إسماعيل في كتابه ((الأسس الجمالية في النقد العربي)) أنه كانت هناك تقاليد اجتماعيـة للعـرب فـي الجاهلية تصنع لهم أساسا روحيا مثاليا كالمروءة التـي تعتمـد على الشجاعة والكرم ممـا يلـزم المجتمـع البـدوي وبيئتـه الصحراوية، ثم تجمدت هذه التقاليد لتكـون الرصـيد الخلقـي لقصيدة المدح العربية، لا في العصر الجاهلي وحده بل في كل عصور الأدب العربي، لم تتغير بمضي الزمن، ولا بـاختلاف المجتمعات. وثبات هذه المثل وتكرارها أفقدها حيويتها وواقعها الذي كان الشاعر الجاهلي ينفعل به، وانتقل الأمر إلـى الآليـة التي تفقد كل حيوية وجمال، وتوفيرا لهـذا الجمـال اضـطر الشاعر إلى أن ينسج لهذا المثـال أو ذاك أحسـن ثـوب وأن

يعرضه في أحسن معرض كما كانوا يقولون، ومن هنـا كـان التحول من الجوهر، من المحتوى الفنـي فـي الشـعر، إلـى العرض، إلى الشكل، ومن هنا رأى النقـد العربـي القـديم أن المعاني أصبحت مبتذلة ملقاة في الطريق يعرفها كـل إنسـان، أصبحت الصورة الجميلة هي التي تجعل من أي خشب – كمـا يقول قدامة بن جعفر – عملا فنيا رائعا.. ولهـذا كـان علـى الشعراء أن يجددوا فقط فـي صـورة المعـاني إذا أرادوا ألا يكرروا سابقيهم)) [٢٢].

ويقول المستشرق ((يوهان فلك)) إن التدهور وقـع للغـة العربية الفصحى كأداة للكتابة والأدب وكان هذا التـدهور فـي اتجاهين، كان أولهما على صورة اهتمام مبالغ فيه باللغة نفسها وبالأسلوب على حساب المضـمون كترصـيعة بالمحسـنات اللفظية، وكان قد اشتد عودة في الواقع عندما وصلت الحضارة العربية إلى قمة الترف وآذنت ببداية انحلالها في نهاية الدولـة العباسية، والنثر المسجوع لم يكن من النـادر اسـتخدامه قبـل الإسلام، ولكن منذ القرن الرابع الهجري أخذت تظهر الخطوات الأولى لذلك التطور الذي جعل النثر المسجوع تلاعبا لا طائـل وراءه بالألفاظ الجوفاء)) [٢٣].

وبهذا صار ((التعبير اللاشعوري الذي كـان يـوحى بـه التأثير النفسي العميق تعبيرا إراديا محضا)) [٢٤].

أما الاتجاه الآخر فقد جاء متأخرا عن الاتجاه الأول علـى صورة ركاكة في الأسلوب لكثرة تجاهله قواعد الصرف والنحو مما جعله قريبا من العامية، وذلك على نحو ما نرى في تاريخ ابن إياس المؤرخ المصري الذي أرخ لنهاية حكـم المماليـك وبداية الحكم العثماني في مصر، وفي أسـلوب مثـل أسـلوب الجبرتي الذي أرخ للحملة الفرنسية على مصر ولحكـم محمـد علي، وما بقيت مؤلفاته إلا لقيمتها التاريخية.

ويربط توفيق الحكيم بين تدهور اللغة وتـدهور الوضـع السياسي فيقول: إن لغة الجبرتي في ذاتها، وقد كان من خيـرة علماء الأزهر وقتئذ، لأنصع دليل على أن اللغة العربية نفسـها قد سقطت فيما سقطت تحت سنابك جياد أولئك البرابرة المغول [٢٥].

ولا تعارض بين الاتجاهين فهما نتاج بيئة واحدة، فالدكتور عبد اللطيف حمزة يصف أسلوب الجبرتي بأنه ((لم يكن جاريا على نمط واحد فهو مرة بليغ غير مسجوع، وأخرى مسـجوع وفي ثالثة يبدو قريبا من العامية)) [٢٦].

كما يصف أسلوب ألف ليلة وليلة بأنه ((أدنى إلى العاميـة وإلى كثرة الحشو وكثرة التضمين، وإلى التصريح دون التلميح، وذلك فضلا عن جريه مجرى السجع على طريقة ابن العميـد والقاضي الفاضل)) [٢٧] ومعنى هذا أنه في عصور الانحطـاط ينحط الأدب.

وفي بداية نهضتنا الأدبية كانت هذه الآثار المدمرة ما تزال لها جيوب في حياتنا الأدبية التي تحاول أن تنفض عنها غبار ما تراكم عليها من تدهور، وإن كان النقد يحاول أن يكشف أوجـه الضعف ليمنع العملة الرديئة من التداول. فوجّه النقد نحو كثرة العناية بالصياغة والإفراط في الجانب البياني وعدم الاكتـراث بالمضمون أو المعنى بحيث أوشك أن يتحول الشعر مثلا إلـى مجرد صياغات جميلة وموسيقى تملأ الآذان، وبحيث أصبح كل الشعراء المحافظين سـواء، يقولـون تقريبـا نفـس الأفكـار ويرسمون نفس الصور، ويوشكون أن يحسوا نفس الأحاسيس، حتى لا يستطاع تمييز واحد عن الآخر، أو معرفة بعضهم عن بعض، اللهم إلا ما يكون من جودة صناعة أسلوبية يتفوق بهـا واحد أحيانا عن واحد آخر [٢٨].

وقد استطاع النثر أن يتخلص من هذه العيوب أسرع مـن الشعر، وذلك لاستخدامه قوالب جديدة مثل القصـة قصـيرها وطويلها والمسرحية، مما يؤدي بالضرورة إلى تمايز كُتابها في ألفاظهم وأساليبهم وآرائهم وشخصياتهم، وقد حدث شيء مشابه للشعر لا سيما عندما بدأ شـوقي يكتـب الشـعر المسـرحي، وتخلص الشعر تماما من هذه العيوب عندما بدأ الجيل الثالـث لشوقي كتب المسرح الشعري.

أما النثر فقد كانت القصة أبرز وسائله لهذا التخلص مـن التقليد الذي يم شيئًا فشيئًا، إذ نجدها في البداية تتـأرجح بـين التقليد والتجديد، وأبرز نمـوذجين لـذلك فـي تـاريخ الأدب المصري هما عيسى بن هشام للمويلحي وكتابات المنفلـوطي. فالمويلحي يتبنى شكل المقامة، ومن هنا يمكـن إطـلاق اسـم ((الرواية - المقامة)) على قصته عيسى بن هشام التي نشرها عام ١٩٠٧، فهو لا يستلهم فقط في بع الفقرات أسلوب المقامات الذي يتميز بالنثر المسـجوع، بـل إن روايتـه تعتمـد علـى شخصيتين أساسيتين هما الرواية والباشا الذي بعث من المـوت ليجد الدنيا تغيرت من حوله فماتت قيم جميلة كان ينبغي لها – في نظرة – أن تظل حية، وقامت قيم جديدة يشك كثيـرا فـي استحقاقها للبقاء. ومن التصادم بين عقلية الباشا القديم وعقليـة

معاصريه الجدد يقدم المويلحي نقده الاجتماعي لعصره، وفي المقامة أيضا نجد شخصيتين دائما هما الرواية ثم أديب متصعلك، ولكن النقد ليس هدفها بقدر ما هو الموعظة أو النكتة أو إظهار البراعة اللغوية. ومما هو جدير بالملاحظة أن عيسى بن هشام هو نفس اسم الرواية في مقامات بديع الزمان الهمذاني التي دونت قبل ذلك بنحو عشرة قرون، كما يلاحظ من ناحية أخرى أن التأثير الغربي واضح في تنويع المناظر وتسلسل الحوادث وفي لمحات من التحليل النفسي وفي صراع الشخصيات مع الحوادث، وفي النقد الاجتماعي الوليد. وينتهي الكتاب إلى وجوب الإبقاء على الصالح القديم والاقتباس المفيد من نظم الغرب، محاولا بذلك إيجاد حل للقضية التي كانت تشغل الأذهان وقتئذ ولعلها تشغلنا حتى الآن.

أما المنفلوطي فيتفق مع المويلحي في الشكل والموضع من ناحية ويختلف معه فيهما من ناحية أخرى، فكلاهما اعتنى بالشكل اللغوي والأسلوب العربي، وكلاهما متأثر بدعوة الإصلاح الاجتماعي التي أثارها جمال الدين الأفغاني وحمل رسالتها تلاميذه من بعده٥٨، وهما يختلفان بعد ذلك: المويحلي تأخذ كتابته شكل المقامة كما قلنا، أما المنفلوطي فيسترسل متحررا من قيود السجع وإن كانت قصصه أقرب إلى المقالة،

ومن هنا يمكن أن نطلق عليها اسم ((القصة – المقال))، على نحو ما نجد في كتابيه العبرات، والنظرات. وقد وجدت كتابات المنفلوطي رواجا لأنها تجاوبت مع جمهور القراء الذين كـان معظمهم يتكون من الموظفين وصغار التجار وأصحاب الحرف ممن طحنتهم الظروف الاقتصادية بعد الحرب العالمية الأولـى وكبتتهم سلطات الاستعمار الأجنبي، فوجودا متنفسهم في تلـك المسحة العاطفية المفرطة وقد أوغل صاحبها فـي رومانسـية العصر الآتية من الغرب، بينما سلك المويلحي طريق الـدعوة الإصلاحية بنقد المجتمع مغلبا جانب العقل على جانب العاطفة فكان أقرب إلى الواقعية من حيث المضمون.

ويلاحظ أن الصراع بين التراث القديم والشكل الفني الجديد في حديث عيسى بن هشام لا يتمثل في صراع المقامة والراوية فحسب، بل وفي الشكل الذي يجمـع بـين الروايـة والقصـة القصيرة في تراثنا العربي كما هو في ألف ليلة وليلـة وكليلـة ودمنة، بل والسير الشعبية حيث تتجاوز مجموعة من القصص يربطها خيط في أولها كأن يكون قصـة تبـرر تجـاور هـذه القصص معا، مثل قصة الملك شهريار مع شهرزاد. أو بطـل السيرة نفسها. وهذا الخيط في حديث عيسى بن هشام هو يقظة الباشا من قبره وتجوله٨ مع رواية القصة عيسى بـن هشـام

مسجلا دهشته أو نقده لما يرى، ويتعرض لمشاكل نتيجـة لمـا وقع من تطور وتغير منذ وفاته حتى بعثه، وقد حاول المويلحي أن يتخلص من عنصر القصة القصيرة مغلبا العنصر الروائـي في أول كتابه حين يقع الباشا في سلسلة من المشكلات بسـبب جهلة بالنظم الحديثة، غير أن هذا الخيط الروائي ما يلبـث أن يقطعه قبل أن يتم ثلث الكتاب، يبدو خيط روائي جديـد حـين يلتقي صاحبا الرحلة مع عمدة من عمد الأرياف فاحش الثـراء شديد الجهل يتابعانه في مغامراته الخائبة، غير أن هذا الخيط ما يلبث أن ينقطع أيضا لنجد أنفسنا في باريس دون خيط قصص. ومعنى هذا أن حديث عيسى ابن هشام لا يمثل صراع ((القصة – المقالة)) فقط، بل يمثل صراع القصة – الرواية أيضا، وهي بشكلها هذا ومضمونها نموذج صادق للمرحلة التاريخية التـي كُتبت فيها: أدبيا واجتماعيا.

وتشبه ليالي سطيح لحافظ إبراهيم حديث عيسى بن هشـام في أكثر من وجه وإن اختلفت معها في وجوه أخرى. فالليـالي السبع التي يحتويها الكتاب تستمد شكلها القصصي من ألف ليلة وليلة، وسطيح الذي تُنسب إليه هذه الليالي هو كاهن وعـراف عاش في العصر الجاهلي، كما التزم المؤلف أسلوب السجع في كثير من فقرات الكتاب وإن تخلص منه في أخرى.

يقول الدكتور شكري عياد: إن شكل المقالة الذي نجده عند المويلحي قد تفتت عند حافظ، فهو لم يكتـف بإهمـال العقـدة القائمة على حيلة بارعة أو لغز عسير الحل، ولا بحشو الفصل بفقرات من النقد الاجتماعي أو السياسي المباشر (حتى انه ينقل في ليلته السابعة مقالة كاملة من صحيفة المؤيد) بل انه لم يلتزم وحدة الموضوع في الفصل الواحد كما التزم المويلحي، وحتـى من الناحية اللغوية نراه، وإن حرص على جزالة اللغة والتـزم السجع في أكثر الأحيان، فقد مال إلى أسلوب المقامـات الـذي يعتمد على الفواصل القصيرة. ولا غرابة بعد هذا إذا قلنـا إن ليالي سطيح تتخلى عن معظم المقومات الفنية للمقامة التقليديـة حتى المقومات القصصية منها، ولا تهـتم بإطالـة العقـدة أو تنويعها، ولا بخلق عدد كبير من الشخصـيات المسـتمدة مـن بيئات مختلفة كما فعل المويلحي، ولكنها تضفي على هذا اللون من الكتابة حرارة الانفعال فتمهد لظهور القصـة الرومانسـية [٢٩]. ومن ثم كان كتاب حافظ ((ليالي سطيح)) وسـطًا بـين القصة والمقامة والمقالة [٣٠]. وقد تناول المؤلف في كتابه ٨هذا كل ما يشغل معاصريه من الموضوعات الاجتماعية والأدبيـة وبخاصة الموضوعات السياسية، وعلـى الأخـص الاحـتلال الإنجليزي لمصر.

وفي قصتي ((ورقة الآس)) و ((لا دسياس)) لأحمد شوقي – وهما قصتان خياليتان وضعهما في ألو حياته الفنية – نجد سمات الفن القصصي لألف ليلة مادة وشكلا وسمات فن المقامة.. فالأسلوب يقوم في كل منهما على السجع والبديع، ويذكرنا بأسلوب المقامة في إظهار براعة الصناعة اللفظية، وتتطور حوادث القصص كما تطورت حوادث قصص ألف ليلة تطورا خارجيا تحره الصدف وتصف شخصياته من الخارج، وتقدم صورة ذاخرة بألوان الصراع الحي لتسلية القارئ.. وتعكس القصتان آثار حياة الترف التي عاشها شوقي، كما تصور ألوانا من حياة البلاط [٣١].

وفي مقابل هذا الاتجاه الذي حاول أن يوفق بين حضارة الغرب الوافدة وتراثنا العربي على نحو ما وصل إليه في مرحلة الصنعة، نجد اتجاها ثوريا رأى أن يتخلص من هذه القيود التقليدية التي تثقل كاهل الحركة الأدبية وتعرقل خطاها، وقد بدأت تباشير هذا الاتجاه متواضعة ساذجة، لعل من أبرزها ((عذراء دنشواي)) لمحمود طاهر حقى التي صدرت عام ١٩٠٩ ومؤلفها في الحادية والعشرين إذ ذاك، وهذه الرواية تقدم نموذجا لتجاوب الأدب مع الأحداث السياسية والأوضاع الاجتماعية، فهي تتناول إحدى الجرائم الوحشية التي ارتكبها

الاحتلال الإنجليزي في حق شعب مصر في ذلك الوقت. ويرى فيها يحيى حقي – وهو ابن أخي المؤلف – أن هذه الرواية هي التي هيأت أذهان عامة القراء لتقبل الفن القصصـي بـالمعنى الغربي، وكانت أول رواية مصرية تتحـدث عـن الفلاحـين فتصف حياتهم ومشاكلهم وتنقل لنا لغتهم كما ينطقونها بلهجتهم وأسلوبهم ودعابتهم.. حتى يقول إنه لا يعدو الحقيقة كثيـرا إذا قال إن عذراء دنشواي هي التي مهدت لمحمد حسين هيكـل أن يكتب روايته زينب عام ١٩١٢ أي عبد ذلك بـثلاث سـنوات، ويجعل حوادثها تجري في ريف مصر وبعض أبطالهـا مـن الفلاحين، إلا أن عذراء دنشواي تمسكت بأطراف الواقعية بينما غرقت زينب في رومانسية شاعرية.

والروايتان تعالجان علاقة المثقف ابـن الريـف بمجتمـع الفلاحين، فبطل زينب مثال لهذا الريفي المثقف المنقسم علـى نفسه بسبب نشأته الريفية وما تلقى من علم حديث في المدينـة، شعر – رغم حبه لهذا الريف وأهلـه – أنـه غريـب عنـه.. فالروايتان تعكسان مشكلة واحدة لابد وأنها كانت تؤرق المثقفين في ذلك الوقت، تلك هي خشيتهم مـن خطـر انعـزالهم عـن المجتمع وانعزال المجتمع عنهم، ونحن نجد في عذراء دنشواي – رغم سذاجتها- بوادر إحسـاس غريـزي بمقومـات الفـن

القصصي بمفهومه الحديث وتنوع أساليب المعالجة كالتنقل بين الوصف والحوار والمونولوج [٣٢].

لكن جمهرة النقاد في مصر يعتبـرون أن روايـة زينـب لهيكل التي كتبها مؤلفها أو بدأ كتابتها وهو في باريس يـدرس الاقتصاد السياسي عام ١٩١٠- رغم مـا بهـا مـن عيـوب بمقاييسنا المعاصرة – أول رواية فنية بـالمعنى الغربـي فـي تاريخ الأدب العربي الحديث، وفيها نجد معالجة لقضية حريـة المرأة التي بدأت تشغل أذهان المثقفين وقتئذ نتيجة ما وقع من تطورات اجتماعية تطلبت خروج المرأة للتعليم ثـم الاشـتغال بأعمال خاصة بها في مقدمتها تعليم الفتيات نفسه، فنحن نلاحظ في هذه الرواية أثر القضية الاجتماعية التي سـبق أن أثارهـا قاسم أمين عن تحرير المرأة، وأثر الثقافة الغربية فـي إدخـال مواقف غريبة عن البيئة المصرية في الرواية، ومع ذلك فـإن البعض يرى أن الصورة الجمالية التي قدمها هيكل عن الريـف المصري، إنما جادت نتيجة لكتابته روايته وهو في باريس بعيدا عن ريف مصر، مما جعل الحنين يلون ريـف الـوطن بهـذه الألوان الجميلة.

ومما يلاحظ أنه كما ولدت الرواية بالمعنى الغربـي فـي مصر – وبالتالي في الأدب العربي – في العقد الثاني من هـذا القرن، فإن القصة القصيرة ولد ت كذلك بالمعنى الغربي فـي هذا العقد نفسه، ولئن اختلف مؤرخو الأدب على تـاريخ نشـر أول قصة متكاملة بالمعنى الغربي في أدبنا الحـديث، وه لهـي قصة في القطار لمحمد تيمور التي نشرت في جريدة السـطور عام ١٩١٧، أم قصة سنتها الجديدة لميخائيل نعيمة التي نشرت عام ١٩١٤، فإن تحديد تاريخ نشر هذه القصة أو تلـك أمـر تعسفي لأنه من الممكن جدا في مثل هذه الفترات أن يبدع كاتب قصة قبل آخر ثم لا يتاح له نشرها إلا بعد نشر قصـة زميلـه التي ربما قد يكون قد أبدعها بعده، فالمهم هو تحديد الفتـرة – بوجه عام – التي ولدت فيها القصة القصيرة بالمعنى الغربـي في أدبنا العربي.

وهنا نلاحظ أن القصة القصيرة ازدهرت بعد ثورة ١٩١٩ بينما توقف مسار الرواية ولم يعـد إلـى الازدهـار إلا فـي الثلاثينيات. ويعلل الدكتور شكري عياد ذلك بأن الرواية تعبـر عن ازدهار الطبقة الوسطى، بينما لقصة القصيرة تعبـر عـن تأزم أفراد هذه الطبقة، وقد كُتبت رواية زينـب حـين أخـذت الطبقة الوسطى تستشعر وجودها فـي مصـر قبيـل الحـرب

العالمية الأولى، غير أن أحداث الحرب ومـا تلاهـا أصـابها بالتأزم فاخفت من المسرح الأدبـي بينمـا ازدهـرت القصـة القصيرة.

وقد أشار كاتب من كتبا القصة القصيرة وقتئـذ – وهـو عيسى عبيد – إلى علاقة القصة القصيرة بالأوضاع الاجتماعية والسياسية والظروف البيئية وذلك حين أهدى مجموعته الأولى ((إحسان هانم)) (١٩٢١) إلى سعد زغلول وربط بين انتفاضة الأمة عام ١٩١٩ وبعث انتفاضة مماثلة فـي الآداب والفنـون فيقول بأن مجموعته القصصية هدية صـغيرة يقـدمها كاتـب مبتدئ مجهول له آمال عظيمة بان تستقل بلاده الاستقلال التام ويستقل معها الفن المصري. ويرد تعثر الفن القصصي وقتئـذ إلى جملة أسباب منها حرارة الطقس والتقاليد التي تحـول دون الاختلاط بين الجنسين مما يجعل الكاتب يجهل ما يحدث مـن أزمات نتيجة هذا الاختلاط فيعجز بطبيعة الحال عن تصويرها في أشخاصه حتى يقول إن الثورة الفكرية التي تسـري بقـوة هائلة في دمائنا حملتنا على محاربة كل شـيء قـديم، تجعلنـا نستبشر بحدوث نهضة عامة في مصر، لأن النهضة تتبع عادة الثورة وتكون نتيجة طبيعية لها، وستتناول تلك النهضـة كـل شيء في أحوالنا السياسية والاجتماعية والأدبية، فبعد أن رأينـا

المرأة المصرية المخدرة المحجبة تنـزل إلى ميـدان العمـل متظاهرة إلى جنب الرجل مطالبة بشجاعة وجرأة بحقوق بلادها – الأمر الذي لم تكن تستطيعه قبل أن تهيج الثـورة جهازنـا العصبي – رأينا كُتاب الناشئة الجديدة قاموا ينددون بمـا كنـا نقدسه بالأمس، متطاولين بجرأة متناهية على الرءوس الكبيـرة التي تمثل أدب الأمس وأدب اليوم. ثم يطالب بأدب مصري لا يخضع للأدب العربي الجامد المتشابه القديم ولا يتأثر بـالأدب الأجنبي الذي اضطُررنا إلى درسه لنتعلم منـه أسـرار الفـن الصحيح الراقي ونأخذ عنه قواعده وقوانينه وأسلوبه.

لكن عيسى عبيد في مجموعته الثانية ((ثريـا)) يعلـن أن مجموعته الأولى ((إحسان هانم)) لم تلق رواجا، ويعلل ذلـك بأنها ظهرت في وقت مضطرب مكفهر وقد قُبض على سـعد زغلول، وكانت الصحف مشغولة بهذا الحادث فلم تنوه بكلمـة واحدة عن كتابه، ويلوم الصحافة كما يلوم القراء جهلهـم بفـن القصة لأنهم تعودوا قراءة الروايات المفعمة بالحوادث المدهشة الزائفة والمفاجآت الغريبة البعيدة عن الحقيقة.

وكان عيسى عبيد ينتمي إلى ما عرف بالمدرسة الحديثـة التي ظهرت بعد ثورة ١٩١٩ والتي كانـت تـدعو إلـى أدب

مصري – كما رأينا – يتخلص من أسر التقليد سواء تقليد التراث أو تقليد الأدب الغربي، وفي ذلك يقول يحيى حقي عنه: ((وفي ميدان الأفكار سنجد التخلص من مفاهيم قديمة إلى مفاهيم جديدة – جمال المرأة لم يعد جمال الجسد بل جمال الروح – انتهى عهد وصف المرأة الجميلة بالقشدة والمهلبية والبالوظة، وكذلك شرف المرأة هو وليد إرادتها لا نتيجة حبسها في دار مغلقة النوافذ (قصة بين الطاقة من مجموعة سخرية لناي لمحمود طاهر لاشين) ومن حيث الشكل والمضمون – وهنا مربط الفرس – نجد آثار التملص من أدب المقالة أو المقامة سواء في صورتها الموروثة عن الحريري وبديع الزمان أو في صورتها المستحدثة عن المويلحي في حديث عيسى ابن هشام، إلى فن القصة القصيرة [٣٣]).

على أية حال فإننا نرى كيف تركت ثورة ١٩١٩ بصماتها، وأهمها إيقاظ الشعور بالقومية المصرية. وقد طبع هذا الشعور آثاره على مختلف مجالات الفنون والآداب فظهر مختار في الفن التشكيلي يستلهم مصر الفرعونية ومصر الحديثة في تماثيله، وظهر في الموسيقى سيد درويش الذي أجرى تغييرا حاسما في الموسيقى الشرقية بعد أن كانت تعتمد على الطرب والكرار، فعمل على إيقاظ الشعب بأغان استحدث معانيها

واستلهم موسيقاها من حياة الطبقات الشعبية، وفي مجال الرواية كانت ((عودة الروح)) لتوفيق الحكيم هي أبرز رواية ظهرت في الأدب المصري بعد رواية ((زينب)) قد انعكست فيها آثار ثورة ١٩١٩ والإحساس بالقومية المصرية. ولا شك أن عـودة الروح كانت خطوة أكثر تقدما بعد ((زينب)) نحو الفن الروائي الناضج، كما كانت ((زينب)) خطوة أكثر نضجا مـن حـديث عيسى بن هشام لتخلصها من أسر التقليد تماما، فالعلاقـة بـين المرأة والرجل في عودة الروح أصبحت أكثر تقاربا مما هـي في زينب – وربما كان ذلك لأن مسرح الأحداث في زينب في الريف أما مسرح الأحداث في ((عودة الروح)) فهو المدينـة. ولم تعد الأفكار تُعرض هذا العرض المباشر الذي نـراه فـي ((زينب)) بل بطريقة درامية من خـلال محـاورات تُوظـف توظيفًا فنيا، كما نجد تلوينًا فـي ألأسـلوب أبـرزه الأسـلوب الفكاهي الذي استُخدم لأهداف متعددة فمقدمتها النقد الاجتماعي الذي ظهر في صورة أوضح عندما نشر توفيق الحكيم روايتـه التالية ((يوميات نائب في الأرياف)).

وقد تنوعت بعد ذلك روافد القصة المصـرية قصـيرها وطويلها ومستوياتها، من روايـات الترفيـه والتسـلية حتـى الروايات الفنية الناضجة، ومن روايات تاريخية إلـى أخـرى

اجتماعية إلى ثالثة نفسية حتى اكتملت لدينا فرقة كاملة من القصصيين بعد الحرب العالمية الثانية كل منهم يعزف لحنه لكنهم يساهمون بدورهم في سيمفونية الأدب القصصي العربي.

وقد واصلت محاولات التجديد دعوتها حتى طالبت لا بالتخلي عن السجع اللفظي فحسب بل عنا لسجع الذهني أيضا كما أسماه يحيى حقى الذي دعا إلى استخدام الأسلوب العلمي في الأدب أي أن يكون للمعنى الواحد لفظ واحد، فلا استطراد ولا حشو، ودعا إلى طرح الجمل التي أصبحت مثل الاكليشيهات في أدبنا العربي، فعلى الأدب أن يبتكر أسلوبه كما يبتكر موضوعه، ودعا إلى الإقلال من حروف العطف لأن سير الذهن في الأدب ليس خطوا متتابعا رتيبا، بل هو توثب يفرض على ذهن القارئ توثبا مثله، يخرجه من سكون إلى حركة [٣٤].

وقد وصل التجديد إلى الطرف الأقصى، فظهرت في الستينيات موجة أُطلق عليها – نقلا عن الغرب – موجة اللامعقول أو العبث، والواقع أننا لم نعرف أدب العبث بمعناه المعاصر حيث يتضافر الشكل مع المضمون في إعلان عدم وجود معنى للحياة، إنما الذي عرفه أدبنا في تلك الفترة إما

محاولات في الشكل تهدف إلى تحطيم المتعـارف عليـه مـن الأشكال الأدبية دون أن ترتبط بالتعبير عن عبث الوجود – كما فعل توفيق الحكيم في مسـرحيتيه ((يـا طـالع الشـجرة)) و ((الطعام لكل فم)) – وهذا هوالغالب الأعم، وإما مضمون قـد يعلن أن الحياة لا معنى لها ولكن في الأسلوب مفهـوم وشـكل أدبي مألوف كما في رواية ((الظلال فـي الجانـب الآخـر)) لمحمود دياب. وتلك محاولات أقل.

• خامسا: من التقرير إلى التصوير.

يكاد يجمع النقاد على أن الاتجاه التعليمـي الـذي التزمـه أدباؤنا في الفترة التي كان فيها أدبنا القصصي ما يزال يتخلـق هي التي جعلت الفن القصصي يتأرجح بين المقال والقصة، فقد كان أدباؤنا في تلك الفترة المبتكرة يحسون دائما أنهم أصـحاب رأي في القضايا الاجتماعية، وأن الأسلوب القصصي – وليس القصة – وسيلة أكثر إثارة لجمهور القراء لما يـدعون إليـه، وكان لابد أن تمر فترة حتى تتضح الحدود بين الفنين ويسـتقل كل منهما عن الآخر.

والأسلوب التقريري لم يكن منفصلا عما شاب القصة فـي بدائيتها الفنية من عناصر أخرى كان عليها أن تـتخلص منهـا

جميعا من أجل أن تصل إلى مرحلة النضج، فارتفـاع صـوت الكاتب – وهو ما يتسم به الأسلوب التقريري – لون من ألوان تضخم الذات، فقصاصونا لم يكونوا قد تعلموا بعد كيف يكبحون جماح آرائهم ويرتدون قناع الفن، بل كانوا حريصين علـى أن يسفروا عن آرائهم، وإن كانوا يعلمـون أن سـريان العنصـر القصي فيما يدلون به من رأي أكثر جذبا للقارئ وأكثر إيضاحا وتجسيدا لما يدعون إليه.

والمقال القصصي وإن كان تعبيرا مباشرا عن فكر كاتبـه إلا أنه يتميز عن أنواع المقالة الكثيـرة الأخـرى بخاصـتين: الأولى أنه أميل إلى الذاتية، فكاتبه يطلـق العنـان لخـواطره ومشاعره، وكأنه شاعر ينظم قصيدة غنائية، والثانية أنه يمزج التعبير عن الخواطر والمشاعر بالسرد والوصف فيحدث فـي الأسلوب ضربا من التنويع ويخفف من الطابع الـذاتي الـذي يغلب على هذا اللون من المقالات، والتعبير البياني فـي هـذا الضرب من المقالات يحتل المكان الأول قبل التعبير من خلال الشخصيات (٣٥).

ففي حديث عيسى بن هشام – باكورة المحاولات الروائيـة في أدبنا العربي – تغلب المقالة على فقرات النقد الاجتمـاعي،

كما نجد في رواية زينب لمحمد حسين هيكل (١٩١٢) صراعا بين الرواية والنثر الفني.. مؤلفها جاس ليكتبها وفي ذهنه أنـه حتم عليه – إلى جانب الراوي القصصي – أن يثبـت أيضـا براعة في كتابة النثر الفني، لذلك يدور في زينب ذلك الصراع بين الرواية والمقالة، وإن كان ينتهي لحسن الحـظ بانتصـار الرواية على المقالة.. وأبرز أمثلة هذا الصراع نجده في ذلـك الوصف الدائم المتكرر للطبيعة ومظاهر الطبيعة، وكثيـرأ مـا يقطع الكاتب خيط الأحداث عامدا ليدعونا إلـى، نشـاركه وليمة من الأفكار والإحساسات طعامها كلـه محفـوظ. ففـي الرواية أشكال من الكتابة لا تنسجم في كثير مع فن الروايـة، ضمنها المؤلف عمله حرصا على فكرة أو مجموعة أفكار، ولم يبذل جهدا في ترجمة هذه الأفكار إلى أشكال فنية تلـتحم مـع نسيج الرواية. وأحيانا تتخذ هذه الأفكار شكل موضوع إنشـائي تقليدي، وأحيانًا أخرى يلجأ المؤلف إلى حيلة أقل سذاجة لبـث آرائه والكشف عن أفكار شخصياته في وقـت واحـد وذلـك باستخدامه الرسائل، لـيس لتطـور القصـة والكشـف عـن الشخصيات، ولكن لترويج آراء أكثر بكثير وأكبر مما تحتملـه طبيعة الموقف، كما أنه في أحيان ثالثة يلجأ إلى أسلوب النـدوة والمحاولات الأفلاطونية لبث الآراء واتخاذ المواقف [٣٦].

كذلك نجد هذا النوع المهجن من الفـن لـدي كـل مـن المنفلوطي في نظراته (الجزء الأول سنة ١٩١٠ والجزء الثاني سنة ١٩١٢) وعبراته (١٩١٥) والمازني في مجموعته صندوق الدنيا (١٩٢٩) وخيوط العنكبـوت (١٩٣٥) وفـي الطريـق (١٩٣٦) وع الماشي (١٩٤٤)، وهي تحتوي على عدد كبيـر من القصص القصيرة جنبا إلى جنب مع المقالات القصصية.

أما طه حسين فكتابه ((المعذبون فـي الأرض)) (١٩٥١) مجموعة من القصص القصيرة أدخل فيها عن عمد فقرات من الحديث المباشر بين الكاتب وقارئه، بل ألحـق بهـا مقـالات صريحة تأكيدا لغرضه من إيراد هذه القصص، فقد كان يريـد التعبير عن أغلبية الشعب التي خرجت بعد الحـرب العالميـة الثانية مطحونة مقهورة. ويعلل الدكتور شكري عياد عدم التزام طه حسين بقواعد القصة القصير بأنه أراد أن يجعـل أبطالـه ومشكلات أولئك الأبطال أشد إقناعا، لقد كان طه حسين يدرك تمام الإدراك أن في المصريين جميعـا أشـياء مـن أولئـك المساكين، لكنه يعلم أن القشة الصلبة التي صنعناها حول أنفسنا تمنعنا من أن نجد أنفسنا فيهم، فكان عليه أن يحطم هذه القشرة بأسلوبه الساخر الملفوف (٣٧).

وقد ظل يحيى حقى هو التيار المستمر الذي يمثل إنتاجه صراع المقال الأدبي مع القصة القصيرة، فكانت محصلة هذا الصراع لديه هي غلبة ما يعرف في النقد الأدبي بالصورة القصصية، ولعل مجموعته ((عنتر وجولييت)) هي أنصع دليل على هذا الصراع، فقد قسمها قسمين: القسم الأول تسع قصص، والقسم الثاني إحدى عشر لوحة كما سماها. وهو يصف هذه اللوحات بأنها شيء متردد بين الانتساب القريب إلى المقال والانتساب من بعيد إلى لاقصة القصيرة، وهذه اللوحات لم تولد منفصلة عن القصص، بل إن يحيى حقى يدلنا بنفسه على كيفية ولادتها أثناء صراع القصة / المقال في لحظة إبداعه الفني، كما تدلنا هذه المعاناة على وضوح التمييز بين الفنين وبداية انفصالها عن بعضهما البعض. فهو يردد قول ((تشيكوف)) إن القصة القصيرة الجيدة هي التي لها مقدمة محذوفة. وأن المقدمات التي كتبها لقصصه بلغ حداً يفوق القصة ذاتها أحيانا، فحذفها من القصة وإن أبقاها في الكتاب بين لوحاته.

وفي مقال له عما سماه باللوحات القلمية للشيخ مصطفى عبد الرازق يصف الصورة القصصية بأنها في بين بين، ويعلن أنه يكاد يستقبل بأغلب الإنتاج المبكر لمحمد ومحمود تيمور وطاهر لاشين وبقية أعضاء المدرسة الحديثة، لأنها كانت

بمثابة الخطوات الأولى والتجارب الميدانية فـي فـن القصـة القصيرة.

وإذا واصلنا متابعة الرواية بعد ((حديث عيسى بن هشام)) و ((زينب)) نجد أن التجريد يكثر في رواية (٠سارة)) للعقاد، حتى أن التفاصيل التي لا غنى عنها لرسم الشخصية وتطـوير حوادث الرواية تُختزل اختزالا غريبا عن طريق التعميم، كمـا أنه يلجأ إلى أسلوب المقالة التقريرية.

أما المازني فإنه في روايته ((إبراهيم الكاتب)) لا يتـردد في تضمين روايته أجزاء من كتابات له سبق نشرها بنصه في كتابه ((قبض الريح))، ومعنى هذه التضـمينات مـن ناحيـة التكنيك أن المازني كان ينظر إلى روايته على أنها – في المحل الأول – وعاء لحمل آراء وأفكار لعواطف معينة بدلا مـن أن تكون كائنا عضويا يبدأ صغيرا ولا يزال ينمو ويتطور [٣٨].

فإذا وصلنا إلى ((عودة الروح)) وجدنا أن ما بهـا مـن محاورات لم تعد مجرد أفكار تُلقى دون أن يكون لهـا وظيفـة فنية، بل هي أفكار حية توشك أن تكون - إلى جـوار أبطـال القصة المعروفين – أبطالا أخرى.. ويختفـي توفيـق الحكـيم

اختفاء كبيرا خاف هذه المحاورات بين ممثلي فكرته ونقيضـها .[٣٩]

وإذا كانت التقاليد الأدبية من ناحية، وهي التي تتمثل فـي انتشار المقال كفن أدبي معترف به وبصدارته علـى الفنـون القولية الأخرى، والظروف الاجتماعية من ناحية أخرى التـي كانت تغري الأدباء بأن يتخذوا موقف الواعظ أو المعلم، هـي التي أوجدت المقال القصصي – فإن الذي جعل القصة الفنيـة تتخاص من أسلوب التقرير هو تطور التقاليد الأدبية من ناحيـة متمثلة في نمو الفن القصصي وإدراك الأدبـاء أن علـيهم أن ينقلوا انطباعهم إلى قرائهم بالحدث وتفاصيل الحـدث ولـيس بالوصف ولا بالأسلوب الإنشائي، وتطور الظروف الاجتماعية من ناحية أخرى، تلك الظروف التي جعلت روائيا مثل نجيـب محفوظ يذكرنا على لسان إحدى شخصياته فـي ((السـكرية)) (الجزء الثالث من ثلاثيته) أن ((المقالة صريحة ومباشرة ولذلك فهي خطيرة، خاصة وان الأعين محملقة فينا، أما القصة فذات حيل لا حصر لها، إنها فن ماكر، وقد غدت شكلا أدبيا شـائعا سوف ينتزع الإمامة في عالم الأدب في وقت قصير)) [٤٠].

فالقهر السياسي وإن كانت له شروره إلا أنه بمثابة النـار التي تنضج العمل الأدبي لأنه يرغم القصاص على ألا يكـون مباشرا، فينأى تماما عن الأسلوب التقريري الذي لا علاقة لـه بالقصة، وأن الخلط بينهما يحدث دائما في طفولة هذا الفن. ولهذا فإننا نجد في ثلاثية نجيب محفوظ مثلا أن كل مـا يـذكر فـي الرواية من أفكار وعادات وملامح للشخصيات يـؤدي وظيفـة خاصة به، وهذه الوظائف الصغيرة مهندسة كلها بحيث تخـدم الهدف العام للرواية في نفس الوقت الذي تؤدى فيـه وظيفتهـا العادية بالنسبة للحادثة أو المناسبة التي ذكرت فيها.

وقد لا يتسبب الطغيان فحسب (سياسيا كان أو أخلاقيـا أو عقائديا) في إرغام الأدباء على تجنب الأسلوب التقريري لمـا فيه من مباشرة ووضوح، والالتزام بالأسلوب التصويري الذي هو – لحسن الحظ – أساس جوهري من أسس الإبداع الفنـي، بل إن الأدباء قد يوغلون في مراتب هـذا التصـوير بحيـث يلجئون إلى الرمز، بل قد يبلغون الطرف الآخر فتحتشد أعمالهم الفنية بالرمز والإشارة والتلميح التي تضفى غموضا على العمل الفني وتسمح له بتأويلات شتى يكون معظمها من إسقاط القراء – لظروفهم الاجتماعية التي يعانون منها – على ما يقرءونـه، أكثر مما هي مستمدة من جوهر العمل الفني. وفي هذا يقـول

طه حسين في مقدمته لكتابه ((المعذبون في الأرض)) الـذي نُشر أم ١٩٥٢: ((وأي شيء أدل على ذلك من هذا الكتاب إلى العدول عن الصراحة إلى فنون من التعريض والتلميح، ومـن الإشارة والرمز، حتى استقل هذا الأدب بنفسه، وتنافس القـراء فيه تنافسا شديدا، وجعلوا يقرءون ويؤولون وينـاقش بعضـهم بعضا في التأويل والتحليل، واستخراج المعاني الواضحة مـن الإشارة الغامضة، أو انظر إلى ما نشر صاحب هذا الكتاب من ((جنة الشـوك)) و ((جنـة الحيـوان)) و ((مـرآة الضـمير الحديث)) و ((أحلام شهر زاد)) فلـن تـرى فيـه إلا رمـزا لمظاهر كنا نبغضها ولا نستطيع أن نتحدث عنها في صـراحة أثناء تلك الأيام، فكنا نؤثر الغموض على الوضـوح، والرمـز والألغاز على التصريح، والإشارة والتلميح على تسميه الأشياء بأسمائها، وكانت حكومات ذلك العهد ورقابتها تقرأ فلا تفهـم، فتخلى بين الكُتاب وما يكتبون، وتخلى بين القراء وما يذاع فيهم من ذلك الأدب الجديد.

وكذلك قهر الأدب بغي البغاة، وأفلت من رقابـة الرقبـاء، وسجل على الظالمين ظلمهم، وعلى المفسدين إفسادهم، وأنشـأ بينه وبين القراء لغة جديدة يفهمها الأدباء وقراؤهم، وفنا جديدا

يذوقه القراء ويحبونه ويؤثرونه على فنون التصريح والوضوح)) [٤١].

وهذا أشبه بما يقوله أقطاب مدرسة التحليل النفسي مـن أن الأسلوب التصويري الذي تتسم به أحلامنا وما تزدحم به مـن رموز قد تصل إلى درجة الغموض إنما سببه محاولة الإفـلات من الرقيب (الأنا الأعلى) لإشباع الرغبـات التـي لا يسـمح الرقيب بإشباعها لو أنها عبرت عن نفسـها بطريـق مباشـر واضح صريح.

- **سادسا: من البناء المفكك إلى البناء الهندسـي إلى البناء المفكك المحسوب:**

تقدم الطبيعة للفن نموذجين مختلفين أحـدهما كالصـخور والجبال والسحب والنجوم.. إلخ، وهذه لا تعرف التماثل، وفـي مقابلها الأزهار والفراش والحيوانات بأنواعها وعلى رأس كـل هذه الكائنات الإنسان، وهي تتميز بالتماثل، بمعنـى أنهـا ذات نظام معين يتشابه في كل أفراد النوع الواحد، وغالبا ما يتشابه النصفان في كل فرد من أفراد الكائن.

وبينما فنون الأطفال والشعوب البدائية والمجانين أقرب إلى أن تكون من النوع الأول الذي لا يراعى تماثلا بـين أجزائـه ويتميز بالفوضى التي تعب رعن انطباعـات أصـحابها إزاء العالم الخارجي، فإن المجتمعات الأكثـر تحضـرا والأفـراد الأنضج سنًا أو الذين لم تمسهم لوثة الجنون اهتموا في مرحلـة من مراحل اللاإنسان الحضارية بأ، يكون التماثل مثلهم الأعلى، وكان هذا أوضح ما يكون في فنون مثـل الفنـين الفرعـوني والإغريقي عمارة كان أو نحتًا أو رسما، وكـان هـذا أسـاس المذاهب الكلاسيكية لعصور طويلة، حتى بدأت الثورة على هذا الاتجاه لأسباب متعددة مرت بها الحضـارة الأوربيـة بـدأت تباشيرها منذ القرن التاسع عشر في أوربا ثم أصبحت لها الغلبة شيئًا فشيئًا، حتى أن فنانيها بدءوا يستلهمون فـنهم مـن فنـون الأطفال والمجانين والشعوب البدائية، كل الفرق انه لـيس فنًـأ تلقائيا كما هو عند أولئك، بل هو فن محسوب مدروس مقصود، حيث لم يعد الجمال وما فيه من تناسق هو مقصد الفنـان بـل ربما إعطاء انطباع الفزع أو القلق أو الخوف.. إلى آخر تلـك المشاعر التي يعانيها الفنان كفرد في حضارة القرن العشـرين ويريد أن ينقلها إلى جمهوره الذي يعاني ما يعانيه، فيعثر على ما تضطرم به أعماقه فيما يبدعه فنانو عصره وقد حدث شيء

مشابه في تطور أدبنا الحديث، فبداياتنا القصصية كانت تتسـم بتفكك بنائها، لا عن قصد، بل لأن كُتابها كـانوا مـا يزالـون يضربون في أرض بكر ابتداء من روايـة ((علـم الـدين)) (١٨٨٣) لعلي مبارك، وهي قصة شيخ أزهري يقبل السفر إلى أوربا مع سائح إنجليزي يرغب في تعلم اللغة العربية، والشـيخ متفتح العقل يسأل عما لا يعرفه ويقتنع به ولا يقبلـك لعـادات الأوربيين ويفضل عليها بعض عاداته الشـرقية، ونلاحـظ أن علي مبارك لم يوجه أي اهتمام لربط أجـزاء كتابـه بعضـها ببعض، وهو وإن اتخذ رابطة ظاهرية في صورة هذه السياحة إلا أن علي مبارك لا يهتم بهذه الرحلة إلا باعتبارها وسيلة تتيح له الفرصة لتقديم معلوماته، وكثيرا مـا ينسـى هـذه الرحلـة ليتحدث في فصول كاملة خالصة عن العلـم وحـده، كمـا أن الشخصيات لا وجود لها إلا باعتبارها أداة لعرض معلوماتـه. ومن مظاهر عدم الاهتمام بالعناصر الروائية، اختفاء العنصـر الدرامي، والتشويق، وهي ظواهر تتسم بها الروايـة التعليميـة بصورة خاصة، كما يسود الأدب العلمي الجاف الكتـاب كلـه (٤٢).

وفي حديث عيسى بن هشام نجد محاولة لإيجـاد رابطـة داخلية بين فصول الكتاب، وهي رابطة ضعيفة باهتة، كما سبق

أن أشرنا، لكنها ظاهرة جديدة لا نستطيع إغفالها، ومـع ذلـك كانت خلطًا بين المقامة والقصة والمقالة، لكن المؤلف من ناحية أخرى كان أكثر اهتماما بشخصياته كما أنه وظف حواره فـي الكشف عن طبيعة هذه الشخصيات وإلى دفـع الحـدث نحـو التطور، وإن كان حديث المتكلم في المرة الواحدة يربو علـى عدة صفحات في الحوار الذي دار بـين عيسـى بـن هشـام والطبيب.

أما ((ليالي سطيح)) لحافظ إبراهيم فقد رأيناها تجمع بـين المقالة والمقامة والقصة مثل حديث عيسى بن هشام، ومؤلفهـا يعرض المشاكل التي تهمه أكثر مما يعرض مشاكل مجتمعـه، وشخصيات الكتاب ليس لها وجود فني، وإنما هي أبواق تعبـر عن جوانب فكرته.

أما رغبة جورجي زيدان في تعليم التاريخ فكانـت تقـف دائما في رواياته عائقا في وجه ترابط الحدث الروائي وتسلسله[٤٣]. كما أنها أثرت على تطور شخصياته وعلى الحوار لديـه حيث الشخصيات لا تعبر عن نفسها في الحوار بل ينقل المؤلف عن طريقه المعلومات التاريخية.

وضعف البناء الروائي في قصص محمود تيمور المبكرة وقصص عيسى عبيد يرجع إلى أن كثيرا من التفاصيل ليست موظفة في خدمة الرواية نفسها، لكن المؤلف يقدمها إما لحاجة في نفسه أو لرغبة في إرضاء قرائه [٤٤] فهي مجرد عرض لمجموعة من الصور والمواقف في حياة شخصية من الشخصيات الشاذة في أغلب الأحيان لكي تتيح للمؤلف فرصة طيبة يستعرض فيها مقدرته على التحليل.

فإذا انتقلنا إلى طاهر لاشين وجدنا أن روايته ((حواء بلا آدم)) أكثر تماسكًا من الناحية الفينة، ولها محور تدور حوله أحداثها، ورابطة تربط بين جزئياتها [٤٥]. وهكذا أفلح طاهر لاشين في تقديم رواية متماسكة البناء مترابطة تتطور أحداثها ومواقفها، لتكشف عن انطباع محدد، ولم تعد الشخصية معلقه في الفراغ بل أصبح لها ثقلها الواقعي والأرض التي ترتكز عليها [٤٦].

ويقدم المازني نموذجا واضحا للشكل الروائي ذي السمات البدائية في مرحلة مبكرة من تاريخنا القصصي، فروايته ((إبراهيم الكاتب)) مثلا تكشف عن قدرته على تقديم الصور الحزينة الحية التي يعجز عن تحقيق الرابطة بينها لتصبح بناء

متماسكًا، وفي الوقت نفسه الارتباط بـين شخصـية المـازني والرواية يبرز بوضوح بحيث تتحول الرواية إلى مجرد دفـاع عن المازني وتبرير لسلوكه وعـرض لأفكـاره (٤٧). أمـا الأسلوب التقريري فنلحظه حين نجد أن إبراهيم بطل الروايـة كثير ما يقحم أفكارا على نسيج الرواية بحيث تبدو ظاهرة على السطح يؤذي العين مرآها [٤٨] أما شخصية البطل فهي شخصية مسطحة لأن لها مفهوما واحدا ثابتًا مطلقًا لا يتغير وإن تغيرت المواقف التي يجد فيها نفسه [٤٩].

والواقع أن النضج الروائي – بكل عناصره وفي مقـدمتها البناء الروائي – لم يبرز بشكل متميـز إلا علـى يـد جيـل الروائيين الذين ظهروا بعد الحرب العالمية الثانية حيـث نجـد محاولات الوصول إلى البناء الهندسي المتماسك، وحتـى فـي تاريخ كل من هؤلاء الروائيين – وهو أمر طبيعي – نجـد أن رواياتهم المبكرة أضعف بناء مما تلاها من روايات. فروايـات نجيب محفوظ التاريخية أضعف بناء من رواياتـه الاجتماعيـة والتي بلغت قمتها الهندسية في الثلاثية، فكل مـا يـذكر فـي الرواية من أفكار وآراء وعادات وملامح للشخصـيات يـؤدي وظيفة معينة خاصة به وهذه الوظائف الصغيرة مهندسة كلهـا، بحيث تخدم الهدف العام للرواية، في نفس الوقت الذي تؤدة فيه

وظيفتها العادية بالنسبة للحادثة أو المناسبة التي ذكرت فيها [٥٠] أما في مرحلته الثالثة فقد تحرر قليلا من هذا البنـاء الهندسـي الصارم حتى انه كتب أعمالا أدبية تجمع بين العمـل الروائـي والمجموعة القصصية مثل المرايا والحرافيش، وأصـبح مـن السمات الواضحة لأعمال هذه المرحلة – الخلط بـين عـالمي الواقع والحلم، وبين الزمنين الحاضر والماضي، وبين الضمائر الثلاثة، وبين الرواية والقصة القصيرة، أي أن الحدود الصارمة التي كانت واضحة في البناء الهندسي الكلاسيكي اهتزت إلـى حد ما.

ولا شك أن للتاريخ الأدبي أثره في هذا التطـور كمـا أن التطورات الاجتماعية التي حدثت بعد منتصف القرن كان لهـا أيضا تأثيرها. فجيل الروائيين الذي نضـجوا أثنـاء الحـرب العالمية الثانية وبدءوا ينشرون إنتاجهم عقبها تباعا كـانوا قـد استفادوا بلا شك من جيل الرواد الذي عبد الطريق لهم، ولهـذا فلئن كان الجيل الأسبق قد قدم أشكالا أدبية بدائية فتلك ضـريبة ريادته لتلك الأشكال، وبالمثل فإن جيل ما بعد الحرب العالميـة الثانية كان عليه أن يقدّم محاولاته نحو بناء فني متماسك كـرد فعل لما قدمه الجيل السابق، واستفادة من أخطاء ذلك الجيل، أما التأثير بالأشكال الأوربية التي وصلت مرحلة النضج فلم يكـن

ممكنا قبل المرور بالمراحل السابقة. وقد عبر نجيب محفـوظ عن وعيه بذلك حين قال في حديث صحفي له: ((عندما بـدأت الكتابة كنت أعلم أنني أكتب أسلوب أقرأ نعيـه بقلـم فرجينيـا وولف. ولكن التجربة التي أقدمها كانت في هذا الأسلوب، وقـد تبينت انه إذا كانت لي أصالة في الأسلوب فهي فـي الاختيـار فقط، لقد اخترت أسلوبي الواقعين وكانت هذه جـرأة، وربمـا جاءت نتيجة تفكير مني، ففي هذا الوقت كانت فرجينيا وولـف تهاجم الأسلوب الواقعي وتدعو للأسلوب النفسي، والمعروف أن أوربا كانت مكتظة بالواقعية لحد الاختناق، أما أنا فكنت متلهفًا على الأسلوب الواقعي الذي يمكن نعرفه حينـذاك. الأسـلوب الكلاسيكي الذي كتبت به كان هو أحـدث الأسـاليب وأشـدها إغراء وتناسبا مع تجربتي وشخصي وزمني، وأحسست بـأنني لو كتبت بالأسلوب الحديث سأصبح مجرد مقلد (٥١).

نفس الأمر حدث مع يوسف السباعي إذا قارنا مـثلا بـين روايتين له من اتجاه واحد هما ((السـقا مـات)) (١٩٥٢)، و ((نحن لا نزرع الشوك)) (١٩٦٨) فهو نفسه يعلن قـائلا: إذا قارنا ((السقا مات)) و ((نحن لا نزرع الشوك)) تجـد أننـي وضعت في السقا مات أحداثًا وأوصافًا وأفكارا قد تبدو زوائـد، ولكني شعرت أنني يجب أن أضمنها الرواية، أما في ((نحن لا

نزرع الشوك)) فهي من ناحية الهندسة القصصية أكثر إحكاما، ليس فيهـا زيـادات ممـا لا تتطلبـه حاجـة القصـة (٥٢) والشخصيات في هذه الرواية لا تفترق في أول العمل الروائـي إلا لتلتقي على مستويات جديدة بعد أن تطور وتقدم الزمن بكل منها [٥٣]. نفس الأمر في رواته ((العمر لحظة)) حيث تلتقـي في نهايتها شخصياتها التي فرقت بينها الأهواء، ((فقد كان لهذه النهاية وظيفتها الفنية، فعن طريقها تممـت للقصـة دورتهـا الروائية، وهي طريقة محببة إلى يوسف السباعي حيث يجمـع في النهاية الخيوط التـي تفرعـت أثنـاء صـراع الأحـداث والشخصيات.. إنه يؤمن بهندسة البناء الروائي، وأن كل بدايـة لابد لها من نهاية [٥٤].

ولئن كان البناء الروائي المفكك عند جيل الرواد كان عـن عدم خبرة – كما كان يعكس مجتمعا ما يزال يحاول النهوض – فإن العودة إلى تفكيك البناء عند الجيل المعاصرإنما هو تكنيـك مقصود محسوب يعكس مجتمعا قلقًا مزدحما بالناس والأحـداث والأنباء المتضاربة التي تؤدي إلى انفعـالات متناقضـة فـي اللحظة الواحدة، وما حدث في القصة شبيه بما حدث في الشعر، فالبناء الشعري الهندسي للقصيدة العربية قد أخذ يتفكك على يد الجيل الذي تلا جيل الكلاسيكيين والذين كان على رأسهم شوقي

وحافظ، وجيل الرومانسيين وعلى رأسهم جماعة أبوللو، ولكنه التفكك المحسوب وليس الفوضى، لأن الفوضى ليست فنًا، ومن شروط أية لعبة فنية أو حتى غير فنية أن يكون لها قيود. وهكذا نشأ ما عرف بالشعر الجديد أو الشعر الحر، وبناؤه الشعري هو ما أسميه ((المفكك المحسوب)) هكذا حدث في مجال الرواية والقصة ابتداء من جيل الستينيات والسبعينيات، وكانت هناك ثلاثة أسباب في رأيي لهذا التطور الشكلي فضل عما حدث من تطور في المضمون:

أولها: لا معقولية أو عدم منطقية كثير مما يقع حولنا في العالم، مع إحساسنا بالعجز عن رد الأمور إلى صوابها، رغم تنبؤنا بمصيرها ومهما أثبتت الأيام صحة هذه التنبؤات.

وثانيها: أثر ما يقع من تطورات أدبية وفنية في الغرب.

وثالثها: محاولة هذه الأجيال التمرد على الأشكال الأدبية السابقة إثباتا لوجودها.

ومع هذا فقد كانت هناك إرهاصات في تاريخنا الأدبي بدأت قبل أن ينتصف القرن العشرون للتمرد على هندسية البناء الفني، فهذا بشير فارس عام ١٩٤٢ يعلن في مقدمته لمجموعته

القصصية ((سوء تفاهم)) أن القصة ليست للتسلية، عليهـا أن تثير القارئ وأن تشغل باله. وما بها حاجة إلى حبكة متصـلة السلك، بل شأنها أن تكون جسات تتلاحق علـى لـوح الحيـاة المتدفقة، فلا مقاطعة ولا توقف، ولكن مساوقة وتبسط، ذلك هو الإيقاع الطائر الهابط، المستقيم المتكسر، لا تحبسه خطة ملفقـة في ذهن المنشئ، عابثة بحق الطبيعة المستفيضة على انشـاء، ذات السكنات والفورات.

ومن قبله كتب رمسيس يونان في كتابه ((غايـة الرسـام العصري)) (١٩٣٨) يقول: ((الحياة قد تحتاط ولكـن لتثـب. وهي تشمل المنطق ولكنها فوق المنطق، وقد تصطنع المقاييس في أوقات الفراغ، ولكنها تزدريها سـاعة العمـل، فـالمنطق والمقاييس حدود، والحياة إغارة متواصلة على الحدود)).

ولا حاجة لأن نكرر هنا ما تتبعناه فـي دراسـتنا التاليـة ((اللامعقول والاتجاهات التجريبية في الأدب المعاصر))، فقد كان أساس هذا الاتجاه هو الثورة على ((التراصـف والتماثـل والتشجيرات الزخرفية)) ورفض الـدوران ((حـول عمـود الشعر المقدس لاصطياد معنى لم يسبقه إلينا أحد)) و (التوالي ساذج بسيط كأنه هراء أطفال. والتعبير أطفـال مسـيجة فـي

حديقة.. الشعر والقصة والحوار المنسجم فعولن فعولن.. بيـت كمعناه ليس فيه معنى سوى أنه فضول)) [55]. ويصيح محمـد حافظ رجب: ((قالوا مرة إنني سريالي، اتهموا كلماتي بالعبث، قالوا إنه نقط حبر فوق نشافة، والحقيقة أننا نكتب ما لم يكتبـه أحد قبلنا)) [56].

تطورا ت اجتماعية مرجوة
وتأثيرها على الأشكال الأدبية

ولعل أكبر تطور اجتماعي في بلادنا العربيـة يمكـن أن يكون له أخطر الأثر على إنتاجنا الأدبي هـو محـو أميتهـا، فالجمهور المثقف من شأنه انه يرفع من مستوى ما يقدم له من أدب، فتتوارى الكتابة السهلة الضحلة حتى ما يقدم منهـا عـن طريق الوسائل الوسيطة، كالإذاعة والتلفزيون والسـينما، لأن المتذوق المثقف – حتى عن طريق هذه الوسائل – يختلف فـي نوعيته عن الجمهور الأمي. وبمحو الأمية من العالم العربـي تخف حدة هذا الشد والجذب القائم الآن بين الأدب وجمهـوره فيما يستخدم من لغة وفيما يقدم من موضـوعات وفـي مـدى الجرأة على تقديم أشكال أدبية مبتكرة تنقذ أدبنـا مـن خطـر التكرار، ومن أن يكون مجرد كم يستجدى الشـهرة المؤقتـة العارضة، ويضيف جديدا يجعل أدبنا العربي جديرا بأن يحتـل مكانته المتميزة بين الآداب العالمية.

وبتعبير آخر فإن محو الأمية في عالمنا العربي من شـأنه أن يخفف من حدة هذه الثنائية الموجودة حاليا بين العمل الفنـي المقروء الذي يبدعه أدباء موهوبون، والأعمال التـي يقـدمها محترفون من خلال وسائل الإعلام، وهي ثنائية تبدأ من اللغـة (الفصحى والعامية) وتمتد حتى تصل إلى طريقة العرض التي تتفق وعقلية المتلقين لكل مـن الوسـيلتين، بحيـث إن كتـاب السيناريو للأفلام السينمائية أو التمثيليات الإذاعية والتلفزيون لا تقتصر مهمتهم على تطويع العم الفني الذي يأخذون عنه للقواعد الدرامية التي تتفق ووسائلهم الإعلامية المختلفـة، بـل إنهـم يطوّعون العمل الأدبي الذي سبق أن قدمه مؤلفه لجمهور قارئية المثقفين بحيث يتمشى وعقلية جمهور أمي (بالمعنى الحرفي أو الثقافي) الذي يعتبر الجمهور الأكبر لوسائل الإعـلام، بحيـث يبدو العمل المقدم لهذا الجمهور في كثير من الأحيان تشويها أو تحريفًا للأصل المأخوذ عنه.

أما التطور الاجتماعي الآخر، الذي يمكن أن يكـون لـه تأثيره الملحوظ على تطور أدبنا، فهو تطور العلاقة الاجتماعية بين جيل الآباء وجيل الأبناء، فالعلاقة بين الجيلين لها طريقان: طريق الكبت أو طريق التفهم. والطريق الأول ليس لـه مـن نتيجة إلا وضع العقبات وخلق التعقيدات أمام طبيعـة الأشـياء

التي تقضى أن يكون جيل البناء أكثر تفوقًا من جيل الآباء، أما طريق التفهم فمن شأنه أن يجعل الصلة موصولة بين الجيلـين، كل منهما يستفيد من الآخر، الأبناء يستفيدون من خبرة الآبـاء، والآباء يجددون شباب أقلامهم بجرأة الأبناء وقدرتهم على تقديم مغامرات إبداعية.

والعلاقة الاجتماعية في معظم البلاد العربية بين الجيلين – ابتداء من مستوى الأسرة حتى مستوى النظم – ما تزال علاقة أساسها عقلية تؤمن بأن أفضل مستقبل للأبناء هو ما يخططـه لهم الآباء ليكونوا على مثالهم، أما التمرد فهو خطيئة تسـتحق العقاب، فلا عجب بعد ذلك أن نرى معظم شعل التجديد التـي تتوهج في أدبنا لعربي الحديث ما تلبث أن تخبو، ولا تفلت من هذا الحصار المضروب إلا ندرة. وتغير هذه العلاقة الاجتماعية – بحيث يأخذ الآباء بيد الأبناء بدلا من أن يكون همهم تعقيمهم سواء وعدا أو وعيدا، من شأنه أن يتـيح الفرصـة للطاقـات الإبداعية للجيل الناشئ، لا وصاية من جانب ولا خوف أو حذر وتحايل من الجانب الآخر، فيزداد أدبنا خصوبة، بحيث يصـبح أكثر تنوعا وأسرع خطى، وأقدر على الجرأة والابتكار.

خاتمة

إن موضوع الأثر المتبادل بين التطور الحضاري والاجتماعي والتطور الفني في الأدب العربي المعاصر موضوع يحتاج إلى مؤلفات لهذا رأينا أن تكون دراستنا في الحدود الآتية:

- اقتصرنا على دراسة هذه الظاهرة في الأدب المصري المعاصر لأننا أكثر دراية به من غيره، وأعتقد أننا لو طبقنا هذه الدراسة على الآداب العربية الأخرى المعاصرة لجاءت النتائج متشابهة لتشابه الظروف التي مرت بها مع اختلاف التواريخ فقط.
- كما اقتصرت الدراسة على تطور الفن القصصي لأنه الفن الذي نما من البدائية الفنية إلى النضج الفني ولم يكن مجرد تطور كما هو شأن الشعر.
- وحتى يمكننا رصد التطور ومتابعته كان لابد من الرجوع إلى فترة ما قبل الأدب المعاصر.

- كما تناولنا أثر التطور الحضاري والاجتماعي على التطور الفني أكثر مما تناولنا العكس لأنه هو الذي كان أكثر وضوحا وتأثيرا.
- كما حرصنا على أن نتابع ما حدث من تطور في الشكل دون المضمون، لأن تطور المضمون قام به أكثر من دارس بينما تطور الشكل لم يدرس دراسة منظمة، وهذا ما نرجو أن نكون قد نجحنا في إثارة الانتباه إليه والدعوة إلى الاهتمام به اهتمامنا بمضمون الأعمال الفنية.
- إننا عنينا بمتابعة الملامح العامة للتطور ولم يكن مقصدنا متابعة الأدباء ولا إنتاجهم، ولهذا فلم ترد في البحث إلا أسماء أعمال أدبية قليلة وأسماء أدباء اقل مجرد نماذج على هذه المعالم، فليس البحث حضرا لأسماء ولا حصرا لإنتاج.
- وإن محور البحث دار حول وجود علاقة بين النضج الحضاري ونضج الشكل القصصي، والمقصود بعدم نضج الشكل القصصي هو رداءة توصيل هذه الأشكال القصصية، ومن سمتها الأسلوب التقريري والشخصيات المسطحة والتقليد

والبناء المفكك. إلخ فهذه كلها معوقات تحـول دون توصيل ما لدي المبدع من انطباع إلى المتلقى. أما المجتمع الأكثر تحضرا فينتج قصصا أكثر نضجا، أي قصصا جيدة التوصيل من سـماتها الأسـلوب التصويري والشخصيات المعقدة والابتكار والبنـاء الأكثر تماسكًا.. إلخ..

وعندما يعود المجتمع فينتكس من بعد ازدهار، فإن الأدب يعود أيضا فينتكس، فيصبح ردئ التوصيل، ولكن ليس بـرداءة توصيل الأدب البدائي، وإنما رداءة التوصيل الناجمة عن تحول ما سبق أن اكتسبه الأدب من ميزات في عصـور الازدهـار الحضاري إلى مجرد صنعة لا روح فيها، وخير مثال لذلك ما أصاب الأدب العربي من انحطاط عندما انتكسنا حضاريا فـي عصور السيطرة العثمانية.

وأخيرا فإننا نحب أن ننبه إلى أن التطـور الحضـاري أو الاجتماعي ليس هو المؤثر الوحيد لحركة الأدب في شـكله أو مضمونه، فالنظرة الأحادية ليست من التفكير العلمي في شيء، بل هناك عدة عوامل تتضافر معـه أهمهـا التقاليـد الأدبيـة والخصائص الفردية.

الهوامش

١٠- د. زكي نجيب محمود، وجهة نظر، الأنجلو المصـرية، ١٩٦٧، ص ٢٨٧.

١١- العقاد، مطالعات في الكتب والحياة، ص ٥٤.

١٢- طه حين، حافظ وشوقي، وزارة التربية والتعليم، القاهرة ١٩٧٣، ص ٦١.

١٣- طه حسين، حافظ وشوقي، ص ٦٧ – ٦٨.

١٤- المرجع السابق، ص ١٢٤ – ١٣٠.

١٥- توماس مونرو، التطور في الفنـون، الهيئـة المصـرية العامة للكتاب، جـ ٢، ١٩٧٢، ص ٤٠.

١٦- فاروق خوشيد، في الرواية العربيـة، الـدار المصـرية للطباعة والنشر، دار المعرفة، القاهرة، د. ت ص ١٣.

١٧- أحمد رشدي صالح، فنون الأدب الشعبي، دار المعرفـة القاهرة، ١٩٥٤، ص ١٥.

١٨- ترجمة الدكتورة لطيفة الزيات في كتاب ((مقـالات فـي النقد الأدبي)) مكتبة الأنجلو، د. ت. ص ١٢.

١٩- د. عبد المحسن طه بدر، الروائي والأرض دار المعار، القاهرة ١٩٧١، ص ١٩.

٢٠- د. محمود حامد شوكت، الفن القصصي الحديث، دار الفكر العربي، القاهرة ١٩٥٦، ص ٥٣ – ٥٤.
٢١- انظر يوسف الشاروني، دراسات في القصة القصيرة والرواية، مكتبة الأنجلو. القاهرة، ١٩٦٧، ص ٤٤ – ٤٥.
٢٢- د. عبد المحسن طه بدر، تطور الرواية العربية، دار المعارف، ١٩٦٣، ص ٣٠٤.
٢٣- د. أحمد هيكل، الأدب القصصي والمسرحي في مصر، دار المعارف، القاهرة ١٩٦٨، ص ٢٢٣.
٢٤- المراجع السابق ص ٢١٩ – ٢٢٠.
٢٥- فؤاد دوارة، عشرة أدباء يتحدثون، كتاب الهلال. دار الهلال، القاهرة، ١٩٦٥، ص، ٢٠ – ٢١.
٢٦- مجلة آخر ساعة، القاهرة، ١٤ فبراير ١٩٧٢.
٢٧- د. شكري عياد، القصة القصيرة في مصر، معهد البحوث والدراسات العربية، القاهرة، ١٩٦٨، ص ١٥٤.
٢٨- يحيى حقى، عطر الأحباب، مطابع الأهرام، ١٩٧١، ص ١٣٠ – ١٣١.
٢٩- خطوات في النقد، مكتبة دار العروبة، القاهرة، د. ت، ص ٢٢٦.

٣٠- يوسف الشاروني، مطاردة منتصف الليـل، اقـرأ، دار المعارف، القاهرة، ١٩٧٣.
٣١- د. عز الدين إسماعيل، الأسس الجمالية في النقد العبـي، دار الفكر العربي القاهرة ١٩٥٥، ص ٢٠٩ – ٢١٢.
٣٢- يوهان فك، العربيـة: دراسـات فـي اللغـة الهجـات والأساليب، ترجمة عبد الحليم نلجار، مطبعة دار الكتـاب العربي، القاهرة، ١٩٥١، ص ١٤٦.
٣٣- المرجع السابق، ص ١٥٢.
٣٤- توفيق الحكيم، زهرة العمر، كتاب الهـلال، ١٩٧١، ص ١٩٨.
٣٥- د. عبد اللطيف حمزة، الأداب المصري من قيام الدولـة الأيوبية إلى مجيء الحملـة الفرنسـية، مكتبـة النهضـة المصرية، القاهرة ص ٢٥١.
٣٦- المرجع السابق، ٢٦٣.
٣٧- د. أحمد هيكل، تطور الأدب الحديث فـي مصـر، دار المعارف القاهرة، سنة ١٩٦٨، ص ١٥٠.
٣٨- فن القصة القصيرة، ص ٨٨، ٨٩.
٣٩- عبد الرحمن صدقي، مقدمة ليالي سطيح، الدار القوميـة، القاهرة، ١٩٦٤ ص ١٧٠.

٤٠- د. محمود حامد شوكت، الفـن القصصـي فـي الأدب المصري الحديث، القاهرة ١٩٥٦، ص٥٤ – ٥٥.
٤١- يحيى حقى، المقدمة التي كتبها لرواية عذراء دنشـواي، الدار القومية، القاهرة، ١٩٦٤.
٤٢- يحيى حقى، عطر الأحباب، ص ١٢٦.
٤٣- يحيى حقى، خطوات في النقـد، مكتبـة دار العربيـة، القاهرة، ص ٢١٨ – ٢١٩.
٤٤- د. شكري عياد، القصة القصيرة في مصر، ص ٦٣.
٤٥- د. علي الراعي، دراسات في الرواية المصرية، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمـة والطباعـة والنشـر، ١٩٦٤، ص ٦٤.
٤٦- د. شكري عياد، فن القصة القصيرة في مصر، ص ١٣٧ – ١٣٨.
٤٧- المرجع السابق، ص ٩٤.
٤٨- المرجع السابق، ص ١١٨ – ١١٩.
٤٩- نجيب محفوظ، السكرية، مكتبة مصر، القاهرة، ١٩٥٧، ص ١٩٨.
٥٠- المعذبون في الأرض، دار المعارف سلسلة اقرأ، ص ١١ – ١٢.

٥١- د. عبد المحسن طه بدر، تطور الرواية العربية الحديثة، ص ٦٦.د

٥٢- المرجع السابق، ص ١٠١.

٥٣- المرجع السابق، ص ٥٤.

٥٤- المرجع السابق، ص ٢٦٠.

٥٥- المرجع السابق ص ٢٧١.

٥٦- المرجع السابق، ص ٣٤٢.

٥٧- د. علي الراعي، دارسات في الروايـة المصـرية، ص ٩١.

٥٨- المرجع السابق، ص ٨٦.

٥٩- المرجع السابق، ص ٢٤٧.

٦٠- أحمد عباس صالح، صحيفة الجمهوريـة، القـاهرة، ٢٨ أكتوبر ١٩٦٠.

٦١- يوسف الشاروني، نماذج من الرواية المصرية، حـديث على تلال المقطم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٧.

٦٢- انظر تفصيلا لذلك في كتاب: يوسف الشاروني، الرواية المصرية المعاصرة، كتاب الهلال ١٩٧٣، ص ٥٦ – ٥٨.

٦٣- يوسف الشاروني: يوسف السباعي ومهمة الفنان التنبؤية، مجلة الهلال، القاهرة، فبراير ١٩٧٤، ص ١١٦.

٦٤- بدر الديب، حرف الحاء، مجلـة البشـير، ٢ أكتـوبر، ١٩٤٨ ص ١٢ – ١٩.
٦٥- صحيفة الجمهورية، القاهرة ٣ أكتوبر ١٩٦٣، ص ١٣.

اللامعقول والاتجاهات التجريبية

في أدبنا المعاصر

- **الجذور التاريخية لأدب اللامعقول**
- **الاتجاهات التمهيدية.**
- **الاتجاه بعد الحرب العالمية الثانية.**
- **الاتجاه في الإسكندرية.**
- **بعد منتصف القرن.**
- **اللامعقول وموقف النقد منه.**
- **ملحق.**

نماذج مختارة

انتحار مؤقت	لجورج حنين
رقصة الزيف	لبدر الديب
بلا عنوان	لعباس أحمد
الجثة	لأحمد مرسي
عظام في الجرن	لمحمد حافظ رجب
خضرة البرسيم	لفتحي غانم
من المساء الأخير	ليوسف الشاروني

الجذور التاريخية
لأدب اللامعقول

سواء رضينا عما يسمى بأدب اللامعقول أو رفضناه، فهو ظاهرة أدبية وجدت، علينا أن نعلل تدهورها، ونتقصى أسبابها وجذورها. فمن المعروف أنه منذ أواخر القرن التاسع عشـر. بدأت تظهر حركات جديدة في الموسيقى والفنون التشكيلية فـي الغرب تهدف إلى تحطيم المتعارف عليه من طرق التعبير فـي هذين الفنين بحثًا عن وسائل جديدة للتعبير، وقد تعـددت هـذه المذاهب أو المدارس مـا بـين تأثيريـة وحوشـية وتكعيبيـة وتجريدية وتعبيرية وسريالية.. إلى آخر هذه المـدارس التـي ظهرت في الفن التشكيلي، كما ظهرت مـدارس مماثلـة فـي الموسيقى مثل التأثيريـة والتجريديـة والكلاسـيكية الجديـدة واللامقامية وتعـدد المقامـات ثـم مـا يعـرف بالموسـيقى الإلكترونية.. إلى آخر هذه المدارس التي يمكـن أن نضـمها جميعا فيما أميل إلى تسميته بمحاولات تحطيم قواعد المنظور، وهو رد فعل للإيمان بالعقل والمنطق، وهو الإيمان الذي بدأ في الظهور منذ عصر النهضة حتى ساد الحضارة الغربية بعـد أن

أرسى دعائمه ((ديكـارت)) و ((بيكـون)) و ((فـولتير))
وأضرابهم من الفلاسـفة والمفكـرين، ولـئن تمـردت عليـه
الرومانسية في النصف الأول من القرن التاسع عشر فلقد عـاد
يطل برأسه من خلال المدرسة الطبيعية في النصف الثاني مـن
ذلك القرن.

لكن المخترعات الحديثة مثل آلة التصـوير مـن ناحيـة،
والأزمات التي صاحبت تطور النظام الرأسمالي في أوربا مـن
ناحية أخرى، دفعت بالفن إلى البحث عن وسائل جديدة وميادين
جديدة للتعبير، وكان قد صاحب ذلك ظهور عدد من المفكـرين
كان لهم أثر ضخم في تطوير الأفكار لا سيما منذ نهاية القـرن
التاسع عشر. وبالرغم مما يبدو من تناقض أو اخـتلاف بـين
بعض هؤلاء المفكرين إلا أنهم في مجموعهم شاركوا في تكوين
تلك الخميرة التي ظهرت آثارها واضحة في اتجاهـات الفـن
والفكر في القرن العشرين. وكان ما يجمع بين تفكيـر هـؤلاء
جميعا هو زلزلة الإيمان بقداسة الإنسـان وقداسـة معتقداتـه
الموروثة.

فكمـا أزعـج ((كوبيرنيكـوس)) (١٤٧٣ – ١٥٤٣ م)
أصحاب السلطة في بداية عصر النهضة حين أعلن أن الأرض

ليست مركز الكون، مما حطم بالتالي إيمان الإنسـان بأهميتـه وأن الأرض التي يعيش عليها ليست إلا كوكبا مـن مجموعـة الكواكب التي تدور حول الشمس، كذلك فعل ((نيتشـه)) فـي القرن التاسع عشر (١٨٤٤ – ١٩٠٠ م) حين أطلق صـيحته الإلحادية المشهورة التي أعلنها للحضارة الأوربية فـي كتابـه ((هكذا تكلم زادشت))، بينما كان المفكر الدانماركي المـؤمن ((سورين كير كجورد)) (١٨٢٣ – ١٨٥٥ م) قد سبقه إلـى اكتشاف خلو العالم من المعنى، وأعلن ثورته على فكرة المذهب في الفلسفة قائلا إنه لا يمكن أن يكون هناك بالتالي مذهب فـي الوجود، وفرق بين البحث عن المعاني المجردة وبـين معانـاة الإنسان لتجربة وجوده، فهناك فارق بين أن أبحث في ((الموت)) بوصفة عاما مجردا، وبين أن أبحث في ((أنـي أمـوت))، وسمع العالم في منتصف القرن التاسع عشر ((كير كجـورد)) وهو يتحدث عن الحرية والاختيار والمخاطرة والقلق.

وفي القرن نفسه أعلن دراوين (١٨٠٩ – ١٨٧٢ م) عـن نظريته في التطور وأن الإنسان ليس إلا تطورا عن كـائن ذي خلية واحدة، بينما أعلن كارول ماركس (١٨١٨ – ١٨٨٣ م) أن الظروف المادية والدوافع الاقتصادية – وليست الروحيـة – هي المحرك الأول للتاريخ. أما ((فرويد)) (١٨٥٦ – ١٩٣٩ م

) فقد أعلن من بعدهما أن الرغبات الجنسـية المكبوتـة فـي الطفولة هي أبعد العوامل تأثيرا في الحياة الإنسانية وأنها تكون وراء علاقات إنسانية نقدسها مثل علاقة الابن بأمـه والبنـت بأبيها، كما قام ((فرويد)) باستكشاف عالم الحلم وتعليل ما يبدو عليه من تشويه. ثم جاء ((أينشـتين)) (١٨٧٩ – ١٩٥٥ م) ليعن أننا يجب أن نضيف الزمان بعدا رابعـا فـي حسـاباتنا الرياضية مما يترتب عليه نسبية معلوماتنا، فسـرعة القطـار بالنسبة لي وأنا واقف على الأرض غير سرعته بالنسبة لراكب في قطار يتحرك في اتجاه مضاد أو قطار يتحرك في الاتجـاه نفسه بسرعة أقل أو أكثر.

والواقع أن إضافة الزمان لم تكن هي التي ميزت النظريـة النسبية فحسب، بل هي التي ميزت الاتجاه الفكري في القـرن التاسع عشر بوجه عام عن طريق الإيمـان بفكـرة التطـور، فالتطور ليس إلا حركة المكان وتغيره في الزمان، لهذا اعتبـر المنطق الأرسطي الذي لا يمكن تطبيقه إلا في حالـة السـكون منطقًا ناقصا أكمله منطق ((هيجل)) (١٧٧٩ – ١٨٣١ م) القائم على الجدل، فمنطق ((أرسطو)) مثلا قائم على قـانون عـدم التناقض وهو أن الشيء لا يمكن أن يكون هو هو ولـيس فـي الوقت الواحد من جهة واحدة، أما في المنطق الهيجيلي فالشيء

يمكن أن يكون هو هو وليس هو في الزمن المستمر، فالرجـل هو الطفل وهو ليس الطفل الذي كانه يوما ما.

وهكذا نرى ((داروين)) لا ينظر إلى الإنسان كما هو الآن من الناحية البيولوجية بل من خلال تطـور سلسـلة الكائنـات الحية، وماركس لا ينظر إلى المجتمع الإنساني كما هو ليوم بل من خلال تطور المجتمعات منذ بدء التاريخ، وفرويد لا ينظـر إلى الإنسان من الناحية النفسية كما هو أمامه، بل على ضـوء تطوره منذ طفولته.

هؤلاء المفكرون إذن، ومن سبق أن مهدوا لهم، وكذلك من جاءوا بعدهم ممن دعموا أو طوروا أو طبقوا هذه النظريـات، هم الذين مهدوا – فكريـا – لظهـور الفـن الحـديث والأدب الحديث.

ومن ناحية أخرى أخذ أصحاب المذاهب الفنيـة الجديـدة يستلهمون بدورهم أساليبهم من تلك الفنون التي لم يكن ينظـر إليها بعين الاحترام من خلال عقلاينة ما قبل القرن التاسع عشر لأنها لا تخضع لأساليب الفن المعترف بها – إذا ذاك – والتـي تقوم أساسا على احترام المنطق والعقل، تلك هي فنون الشعوب البدائية على نحو ما نجد في موسيقاهم ورسـومهم وتمـاثيلهم،

وهي فنون لها أكثر من وظيفة كالوظائف الدينية والسحرية، ثم فنون الأطفال وأصحاب الأمراض العقلية، فهذه الفئات الـثلاث تتفق في أنها لا تعبر عن الواقع بمعنى تقليده للطبيعة، بل هـي تهتم أولا بالحقيقة الشعورية وما تتضمنه هـذه الحقيقـة مـن تهويلات أو فزع أو ثورة أو يأس ممـا لا يمكـن نقلـه إلـى الآخرين لو روعى فيه التزام القواعد المتعارف عليهـا للفـن التقليدي ألا وهو احترام قواعد المنظور (يقابله في الموسـيقى احترام نظام المقامات).

وكما تغير الوضع بالنسبة للفنان المبدع، فقد تغيـر كـذلك بالنسبة للمتلقي، فقد كان من المفروض أن يكون إدراك العمـل الفني واحدا بالنسبة لجميع المتلقين ما دام نجاحه أو فشله يقاس بمدى انطباقه على الصورة الطبيعية السابقة على العمل الفني، أما في الفن الحديث فقد أصبح العمل الفني الواحد يتعدد إدراكه بقدر تعدد متلقيه، ذلك لأنه أصبح أكثر اتصالا بعالم المشـاعر الداخلية، وهو عالم أقل خضوعا لقوانين العقل وقواعد المنظور المتفق عليها بحيث لا يفر٢ض على المتلقي إدارگا محددا، بـل يتيح له فرصة تذوق العمل الفني بوسائل تتجاوز مجرد الحواس الخارجية وتتصل بدورها بالعالم الداخلي للمتلقي.

ولهذا فلئن كان الوضوح هدف الفن التقليدي فقـد أصـبح الغموض يشكل خاصية من خصائص الفن الحديث.

وما أن نُكب العالم بالحرب العالمية الأولى في هذا القـرن حتى كانت العدوى قد تم نقلها من مجـال الفنـون التشـكيلية والموسيقى إلى الأدب، فدعمت مدرسة المنولوج الداخلي نفسها وعن طريـق ((جـيمس جـويس)) (١٨٨٢ – ١٩٤٤ م) و ((فرجينيا وولف)) (المتوفاة عام ١٩٤١ م) بعد أن مهد لهمـا أمثال ((مارسيل بروست)) (١٨٧١ – ١٩٢٢ م) كمـا ظهـر أصحاب المدرسة السريالية في الأدب الفرنسي، وعلى رأسـهم ((أندريه بريتون)) و ((لوى أراجوان)) و ((بول إلـوار))، كما أخذ ((ماكس برود)) ينشر مؤلفـات ((فرانـز كافكـا)) (١٨٨٣ – ١٩٢٤ م) بعد وفاته وتوصيته بإحراقها، لنقرأ فيها أدبا يسوده جو كابوسي.

وهكذا سار الفن والعلم جنبا إلى جنب في استكشاف عـالم ما وراء الحواس الإنسانية، فكمـا أن العـالم بـدأ يستكشـف بميكرسكوبه وتليسكوبه (أو بمجهاره ومقرابه) ما لم يكن فـي استطاعته أن يستكشفه بحواسه الخمس في عالمـه الـذري أو الفلكي، كذل بدأ الفن بمدارسه ومذاهبه الحديثة يستكشـف مـا

يضطرم به العالم الداخلي للإنسان، وهو مـا لـم يكـن فـي استطاعته أن يستكشفه بمداسه ومذاهبه التقليدية السابقة، فالفرق بين ما استطاع أن يستكشفه الفلكي في مصر القديمة السـابقة، فالفرق بين ما استطاع أن يستكشفه الفلكي في مصـر القديمـة وبين ما يستطيع أن يستكشفه فليكو اليوم مشـابه للفـرق بـين ((أوديسا)) هو ميروس و ((أوديسا)) جيمس جويس، وكالفرق بين قصة نقرؤها في ألف ليلة وليلة وقصة نقرؤهـا لفرجينيـا وولف أو فرانز كافكا، فكأنما الفن بدأ ينظر بدوره إلى داخـل الإنسان بمقرابه أو مجهاره الفني ليستكشف هذا العالم الخفـي عندما تتضخم دقائقه ويقترب بعيده، وهو يطالب المتذوق ببـذل جهد مشابه ومن خلال أدوات مشابهة أو طاقات نفسية وثقافيـة وجمالية مشابهة من أجل مشاركته فيما أبدع، وهكـذا يتلاقـى العلم الحديث الذي يبدو أنه يقوم على الإيمان المطلق بالعقـل، والفن الحديث الذي يبدو أنه يقوم على أسـاس الثـورة علـى مقاييس هذا العقل. والفرق بين العالم والفنان أن العالم يسـتطيع أن يخبرنا بما استكشفه من خلال أدواته، أما الفنان فيطالبنا بأن نشاركه رؤياه، لأنه لو اعتمد على الخبر فقد صفة الفن.

ومنذ قيام الحرب العالمية الأولى حتـى وقتنـا الحاضـر تعددت الاتجاهات الأدبية والفنية الثورية في أوربـا الغربيـة،

مرت خلالها شعوب تلك القارة بمحنة نظام الحكم الـدكتاتوري، ومحنة الحرب العالمية الثانية، واختراع القنبلة الذرية وإلقائهـا فعلا على مدينيتي هيروشيما وناجازاكي باليابان ثم تهديد العالم بقنابل أشد فتكا، وإفلاس النظام الرأسمالي ومـا صـحبه مـن تقاص هيبة الرجل الأوربي بتقاص نفوذه الاستعماري، وخيبـة الأمل في نظام الحكم الشيوعي بالاتحاد السوفيتي بسـبب مـا صاحب الدعوة الجديدة من فرض نظام قاس، وهو النظام الذي أدانه وندد به زعماء السوفيت أنفسهم فيما بعد.

ويمكن تقسيم هذه الاتجاهات إلى ثلاثة بوجه عـام علـى أساس العلاقة بين الشكل والمضمون، أولها اتجاه ينتمي بأسلوبه إلى اللامعقول لكنه ذو هدف معقول، فهو بالرغم مما يبدو عليه من فوضى تعبيرية ما يزال فنًا هادفًا معلنًا أنه يحطم كي يبنـي عالما أفضل، فهو إذن نتيجة تمرد اجتماعي. ومـن المـدارس التي تمثل هذا الاتجاه المدرسة السيريالية فيما بـين الحـربين العالميتين الأخيرتين، فقد أعلن أصحابها أكثر من مرة أن هناك خللا قائما في البناء الاقتصادي للمجتمع البرجوازي، ومن غير المستطاع الاهتداء إلى قاعدة مرضية للفن داخل ذلـك الشـكل القائم للمجتمع. ويقـارن ((أندريـه بريتـون)) بـين حركـة السريالزم والحركات الثورية الأخرى قائلا:

((اسمحوا لي أيها الثائرون المضطربو الرءوس أن أقـول إني لا أستطيع فهم السبب الذي يلزمنا أن نحجم عـن تنـاول مشاكل الحب والحلم والجنون والفن والدين مادمنا ننظـر إلـى هذه المشاكل من نفس الزاوية التي تنظرون منها إلى الثورة)).

لكن الثورة ليست غاية في ذاتها، بل غايتها الجمـع بـين الواقع الداخلي، أي ما يقع في النفس، والواقع المحيط بها علـى أساس أنهما عنصران في عملية تنتهي بأن يصبحا شيئًا واحدا، ذلك لأن تضارب الواقع الداخلي والواقع المحيط داخل النظـام القائم للمجتمع الحاضر هو السبب في شقاء الإنسان وتعاسـته، فلا معقولية الشكل شفي المدرسة السيريالية لا تتضمن الإيمـان بلا معقولية الوجود، بل إن العكس وهو الصـحيح، ولـي أدل على ذلك من أنها تستلهم ماركس وفرويد تعقيل الحياة النفسـية للإنسان وإبعاد الصدفة عن جميع مظاهرهـا حتـى النسـيان وفلتات اللسان والنكت، واكتشاف القوانين التي تخضع لها تلـك الحياة في جميع حالاتها من نوم ويقظة وعقل وجنون.

أما الاتجاه الثاني فقد كان اللامعقول لـدى أصـحابه فـي الوجود نفسه، لكنهم عبروا عن هذه اللامعقوليـة فـي شـكل معقول، وذلك على نحو ما نجد عند ((ألبير كامو)) (١٩١٣ –

١٩٦٠ م) إن ألبير كامو يتجاوز التمرد الاجتماعي الذي تتبـع منه المدرسة السريالية إلى تمرد ميتـافيزيقي، لا سـيما فـي مرحلته الفكرية المبكرة التي عبر عن فلسفته فيها فـي كتابـه أسطورة سيزيف (١٩٤٣) وفيها نشر قصة الغريـب (١٩٤٢) ومسرحيتي ((سوء تفاهم)) (١٩٤٤) وكاليجولا (١٩٤٥) وهو تمرد ينبع من وقوف الإنسان وجها لوجه أمام مصـيره حـين يكتشف أن مآله الموت وما يتبع ذلك من شعور بعبث الحياة.

وقد أوضح كامو نفسه هذين النوعين من التمـرد: تمـرد الإنسان على حاله من حيث هو إنسـان وهـذا هـو التمـرد التاريخي، وتمرد الإنسان على حاله من حيث هو إنسان وهـذا هو التمرد الميتافيزيقي، وإذا كان محور التمرد التاريخي هـو تساؤل الإنسان، هل أقتـل الآخـرين؟ فـإن محـور التمـرد الميتافيزيقي هو: هل أقتل نفسي؟ ولا معقولية الحياة تشمل كلا التمردين، فكامو يرى أن كل الثورات التاريخية أفضـت فـي النهاية إلى الثورة على المبادئ التي بدأت فنادت بها، إنها تبـدأ بالدعوة إلى الحرية وتنتهي بفرض الشر على النـاس، تمجـد الإنسان ثم تنكر حقه الطبيعي في الحياة، أما التمرد الميتافيزيقي فمشكلة ليست ناتجة عن التضارب بين داخل الإنسان وخارجه بسبب نظام اجتماعي معين ويمكن حلها عـن طريـق ثـورة

سياسية كانت أو فنية هدفها التوحيد بين هذين العالمين – كما رأينا عند السرياليين – إنما علة الشعور بالعبث هنا ترجع إلى تناقض بين واقعين: الواقع الأول هو هذه الرغبة المستعرة في باطن الإنسان تطلب الفهم والمعرفة، وطريقها إلى ذلك استكشاف القوانين التي تسير بمقتضاها ظواهر الوجود، ولا سيما القانون الأعلى الذي تخضع له تفاصيل الوجود المادية والمعنوية، أما الواقع الآخر فهو هذا الكون الصامت الذي يأبى أن يبوح بسره لنا، ويرفض أن ينطوي تحت قانون شامل يرضى به العقل. إنه تناقض بين واقعين: أولهما رغبة الإنسان في أن يكون سعيدا، وثانيهما لا معقولية الحياة، فكيف نوفق بينهما؟.

ومع ذلك فكامو لا يستسلم لليأس ويرفض أن يكون الانتحار حلا لهذا الإشكال، لأن الانتحار يتضمن الاعتراف السلبي بأننا نأخذه الحياة مأخذ الجد، وهذا يناقض الحكم بعبث الحياة، ففقدان الأمل ليس معناه اليأس، بل إن تجرد الحياة الإنسانية من المغزى باعث على الانطلاق في عالم من الحرية، لا يعرف الأمل كما لا يعرف الندم، لأنه لن يغير من وجه الوجود.

ولئن كان الاتجاه الأول قد ولد في أثناء الحـرب العالميـة الأولى (فقد مهدت له الدادية عام ١٩١٦) بينما تبلور الاتجـاه الثاني في أثناء الحرب العالمية الثانية، فإن اللاتجاه الثالث قـد ظهر في أعقاب تلك الحرب الأخيرة، وهو اتجاه ينتمـي فيـه الشكل والمضمون إلى فلسفة واحدة. إن ألبير كامو بالرغم مـن إيمانه بعبث الحياة الإنسانية ما يزال يعبر عن هذا بشكل روائي ومسرحي وفلسفي يمكن أن يفهمه الآخرون، أما أصحاب هـذا الاتجاه الثالث فإن إيمانهم بلا معقولية الوجود يتجاوز المضمون إلى الشكل لأنهم يرون أن اللغة نفسها – أداة التعبير – لم تعـد أداة اجتماعية، فلكل إنسان لغته الخاصة به، واللغـة المنطقيـة التي نتفاهم بها تتناقض ووجودنا غير المنطقي، فالتمرد يستحيل في هذا الاتجاه الثالث إلى تشاؤم المزدوج ((يوجين يونسكو)) أحد أقطاب هذا الاتجاه بقوله: إنني أشعر بأن الحيـاة كـابوس مؤلم، انظر حولك تجد الحروب والمآسي والكراهيـة والظلـم والموت تتربص بنا من كل جانب.

ولقد عبر أصحاب هذا الاتجاه عـن تشـاؤمهم المـزدوج أسلوبا ومضمونًا.. لقـد أخصـوا عـن السـرياليين تمـردهم الاجتماعي وتحطيمهم للشكل وأخذوا عن الوجوديين تمـردهم الميتافيزيقي وإعلانهم عبث الوجود. وهذا التمرد المزدوج ألغي

كل جانب إيجابي يمكن أن نعثر عليه لدى أصحاب الاتجـاهين السابقين، فلم يعد يربط الإنسان بأخيه الإنسان أمل مشترك حتى ولو كان من خلال شكل منحط كما هو شأن السرياليين، ولا لغة مشتركة حتى ولو كانت تدور حول عبث وجودنا الإنساني كما هو شأن الوجوديين، لهذا فموقفهم أقرب إلى التشاؤم ما هو إلى التمرد.

وإذا ما نتلمس جانبا إيجابيا في هذا الاتجاه فهو أن أصحابه ما تزال لديهم القدرة على الخلق والرغبة في أن يبلغّوا الآخرين شيئًا حتى ولو كان هذا الشيء هو صرخات اليأس، لأن اليأس المطلق لا يولّد إلا الصمت المطلق، فالكتابـة – كمـا يقـول ((يونسكو)) – تحدّ للانعزال، والكشف عن لا معقولية الوجـود دليل على وجود إحساس داخلي بالمعقول. يقول ((يونسكو)) في مقال له بعنوان ((يقظة البداية)): إنني لا أجد أي معنـى لأي شيء في الوجود، وإذا سألتني إذن فلماذا تكتب؟ فـالجواب لأن محاولة فهم هذا اللامعنى، ولا أقول الانفصال عنه، هي الشيء الوحيد الذي يحمل أي معنى، إذ من خلالها نحـاول أن نفهـم معنى الوجود.

ويقوم هذا الاتجاه على أساس عدم وجود نظام في هذا العالم، ولا يمكن أن يكون الفن إلا بصورة من هذا العالم لأنه يعكسه ويمثله، أي أن يكون بلا شكل، فالشكل هو المضمون، والمضمون هو الشكل، وبالتالي فلا يمكن أن يكون الفن بلا شكل ما لم يلغ الموضوع والحدث والعقدة والشخصيات المنتظمة، ومن هنا نشأت مدرسة ((اللاقصة)) على نحو ما نجد عند أمثال ((آلان روب جرييه)) و ((ناتالي ساروت)) و ((ميشيل بوتور))، ومدرسة ((اللامسرح)) على نحو ما نجد عند ((صموئيل بيكيت)) و ((يوجين يونسكو)) و((آرثر آداموف)) في مرحلته الأولى و ((جان جينيه)) في مرحلته المتأخرة وغيرهم.

الاتجاهات التمهيدية

قد يظن البعض أن أدب اللامعقول سواء فيما تُرجم من مسرح أوربي إلى لغتنا العربية في الستينيات من القرن العشرين أو فيما ألّفه البعض مثل مسرحيتي ((الطعام لكل فم)) و ((يا طالع الشجرة)) للأستاذ توفيق الحكيم، نقول إن البعض قد يظن أن هذه حركة جديدة تماما على تاريخنا الأدبي، لكن الواقع أنه قد سبقتها حركات مماثلة منذ أكثر من عشرين عاما قبل ذلك، غير أنها لم تلق من الاهتمام ما لقيته الحركة فيما بعد.

ومن المعروف أننا تفاعلنا بالحضارة الغربية منذ القرن التاسع عشر، وكان الأدب جانبا هاما من جوانب التفاعل، لهذا وجدنا انتشار كثير من القوالب والمذاهب الموجودة في الأدب الغربي في كثير مما يكتبه أدباؤنا مثل المسرح النثري والمسرح الشعري والرواية والقصة القصيرة بمدلولها في الأدب الغربي الحديث.

وقبيل الحرب العالمية الأولى، ثـم فيمـا بـين الحـربين العالميتين الأولى والثانية أخـذ ضـجيج الحضـارة الأوربيـة المتعالى يصل إلينا كاتب مثل سلامة موسى آراء ((نيتشه)) ثم ((فرويد)) و ((داروين)) و ((ماركس))، كما وصـلت إلينـا تبسيطات النظرية النسبية والنظريات العلمية الجديدة وقتئذ مثل نظرية الكونتم ونظرياته التفاعل الذري عن طريق كتاب مثـل نقولا حداد وفؤاد صروف، بل قام ((فليكس فارس)) بترجمـة كتاب ((نيتشه)) ((هكذا تكلم زرادشـت)). هـذا إلـى جانـب الاتصال المباشر بالحضارة الأوربية إما عن طريق متابعتها في لغاتها وإما عن طريق العثات والرحلات.

كذلك بدأ يظهر في تلك الفترة الاتجـاه الرومانسـي ثـم الرمزي في أدبنا العربي الحديث، وهما نفس الاتجاهين اللـذين سبقا – في معظم الفنون والآداب الأوربية – الاتجاهات الفنيـة والأدبية الحديثة التي حطمت قواعد المنظور.

أما الاتجاه الرومانسي فقد وضح فـي المهجـر يتزعمـه جبران خليل جبران (١٨٨٣ م – ١٩٣١) وفي مصـر نشـر محمد حسين هيكل (١٨٨٨ م – ١٩٥٦) روايته زينب (١٩١٢) ما لقيت كتابات المنفلوطي (١٨٧٢ – ١٩٢٤) رواجا، وكثيـر

منها منقول عن الأدب الرومانسي الفرنسي في ديباجة عربيـة على نحو ما فعل من قبله حافظ إبراهيم فـي روايـة البؤسـاء لفيكتور هيجو، ومن بعد هؤلاء ظهرت جماعة أبولو لتعبر عن اتجاهها في مجلتها، كما نشر حسين عفيفي المحامي (١٩٠٢ – ١٩٧٩) شعره المنثور، ومحمود كامـل أقاصيصـه وروايتـه ((حياة الظلام)) (١٩٤٠ م).

أما الاتجاه الرمزي فقد ظهر ممتزجا بعبير الرومانسية، لا سيما عند جبران خليل جبران، ولعل رائده في أدبنا المصـري توفيق الحكيم حين نشر مسرحيته أهل الكهف (عام ١٩٣٣) ثم شهرزاد (عام ١٩٣٤)، ثم ظهر الكتاب المنبوذ لأنـور كامـل (عـام ١٩٣٦) ومـن بعـدهما نشـر بشـر فـارس (١٨٠٧ – ١٩٦٣ م) مسـرحيته ((مفـرق الطريـق)) (عام ١٩٣٨) حيث أصبح الرمز لديه على مشارف التجريد.

ويلاحظ هنا أولا أن أصحاب هذا الاتجاه الرمزي في أدبنا المصري كانوا على صلة وثيقة بالثقافة الفرنسية، كما يلاحـظ ثانيا أن المسرح هو الذي حمل لواء الرمزية في أدبنا العربـي، فحتى الكتاب المنبوذ الذي لم يكتب ليكون مسرحية قد كُتب في قالب حوار بين رجل وامرأة – مقسم إلى وحدات، كل وحـدة

منها ترمز إلى انحراف من الانحرافات الجنسية، وقـد أهـداه مؤلفه ((إلى أعداء هذا الكتاب)).

وبينما استلهم الكتاب المنبوذ ((سيجموند فرويد))، فقـد استلهم توفيق الحكيم في مسرحيته تراثنا الشعبي، أمـا بشـر فارس فقد استلهم في مسرحيته حياتنا المعاصرة، وهو يصـرّح في مقدمة مسرحيته بأنه كتبها على الطريقة الرمزية:

((وليست الرمزية هنا بموقوفة على الرمز بشـيء إلـى شيء أخر، ولكنها – فوق هذا – استنباط ما وراء الحس مـن المحسوس وإبراز المضمر وتدوين اللوامع والبـواده، بإهمـال العالم المتناسق المتواضع عليه المختلق اختلاقًا بكد أذهاننا طلبا للعالم الحقيقي الذي نضطرب فيه.. كلنا يطـوى فـي المكـان أقصي من سريرته شيئًا لابد له أن يقال – شيئًا فشـيئًا أجنبيـا عما يتصل بالمألوف أو المنتظم أو الاجتماعي. صاحبه يكتمـه حتى من نفسه وربما جهله، على أنه يـتكلم ويتحـرك، وهـذا الشيء شاغله، بحيث تمسى طائفة معينة من أقوالـه وأفعالـه مجموعة رموز، لا رموز آراء تتكشـف مصـادرها وتطـرد مجاريها، ولكن رموز نزعات مبهمة وممكنات ضائعة.. ثم إن مثل هذا الشيء لا يفصل ولا يعلل ولكنه يعرض خطفًا، فكـأن

المنشئ يتوجس كيف تجاوب نفسه الأشياء الخارجية مـن دون أن يتحمل ترتيبها ولا تأويلها، فيعدل عن البسط والتبيين إلـى إثبات البرق الذي التوى في السحاب فغزا الظلمة لحظة، كأنمـا البرق آية)) [1].

وهكذا ندرك كيف تفضي رمزية بشر فارس إلـى الثـورة على المألوف والمنتظم والاجتماعي.

وقد أكد بشر فارس مرة أخرى هذا الاتجاه فـي مقدمتـه لمجموعة قصصه ((سوء تفاهم)) التي نشرها عـام ١٩٤٢ حين كتب يقول:

((فالقصة ليست للتسلية. عليها أن تثير القارئ وأن تشغل باله، وما بها حاجة إلى حبكة متصلة السلك بل شأنها أن تكون جسات تتلاحق على لوح الحياة المتدفقة: فلا مقاطعة ولا توقف، ولكن مساوقة وتبسط، ذلك هو الإيقاع الطافر الهابط، المسـتقيم المنكسر، لا تحبسه خطة ملفقة في ذهن النشء، عابثـة بحـق الطبيعة المستفيضة على إنشاء، ذات السكنات والفورات)) [2].

الاتجاه أثناء الحرب العالمية الثانية

وهكذا ما كادت تندلع نيران الحرب العالمية الثانيـة حتـى كان مجموع هذه الآراء والاتجاهات – إلى جانب مـا أحدثتـه الحرب من أزمة في نفوس الشباب – قد أحدث تأثيره في مجال الآداب والفنون، وتكونت لذلك جماعة عرفت باسم جماعة الفن والحرية عام ١٩٤٠، وهي جماعة ذكرت أن هـدفها تحطـيم التقاليد العفنة في المجتمع والفن على السواء، وعبـرت عـن نفسها في مجلة التطور ثم المجلة الجديدة حين تركهـا سـلامة موسى ليحررها أعضاؤها، كما عبرت عن نفسها فيما أقامتـه من معارض.

وكان من أبرز أعضائها رمسيس يونـان ١٩١٣ / ١٩٦٦ رئيس تحرير المجلة الجديدة وكامل التلمسـاني وفـؤاد كامـل وكلهم ممن يمارسون الرسم والكتابة معا، وكذلك أنـور كامـل ١٩١٩ / ١٩٧٣ صاحب ((الكتاب المنبوذ)) ورئـيس تحريـر مجلة التطور وجورج حنين ١٩١٤ / ١٩٧٣ الذي كان يكتـب شعره السريالي بالفرنسية ثم يترجم إلى العربية.

وقد نشر رمسيس يونان كتابا في فترة مبكرة نسبيا (عـام ١٩٣٨) عنوانه ((غاية الرسام العصري)) ميـز فيـه بـين أربعة اتجاهات في الفن:

٦٦- الفن الذي يجيد محاكاة الطبيعة.

٦٧- الفن الذي يصور المثل الأعلى للجسم الإنساني الجميل.

٦٨- الفن الزخرفي.

٦٩- الفن المعنوي أو الفن التعبيري أو الفن الذاتي.

٧٠- وقدم في هذا الكتاب الاتجاهات الحديثة للرسم التجريـدي والحوشي والتكعيبي والسريالي والأوتوماتيكي.

وقد عبر رمسيس يونان عن مفهوم هذه الجماعة في مقـال عن كتاب ((مستقبل الثقافة في مصر)) للدكتور طـه حسـين فقال:

((الحياة قد تحتاط ولكن لتثب، وهي تشمل المنطق ولكنها فوق المنطق، وقد تصطنع المقاييس في أوقات الفراغ، وكنهـا تزدريها ساعة العمل، فالمنطق والمقاييس حدود، والحياة إغارة متواصلة على الحدود)) [٣].

وفي مقال آخر بعنوان ((الفن والمجتمـع)) يعبـر عـن الأسباب الاجتماعية لهذا الاتجاه فيقول:

الجو محمل بالأكاذيب الضخمة تذيعها الأبـواق فـي كـل ميدان وفي كل بيت، دكتاتورية السندات والأسهم تحتفل بعيدها المئوي، يقررون مصير الناس في جلسات سرية، صلة الإنسان بالإنسان عملة للتجارة، العواطف لا تُصرف إلا بإذن رسـمي، الشعر في منـزلة المهربات.

((إن صوت لافن في المجتمع الحاضر – الفن الصـادق الرسالة – لا يمكن أن يكون إلا قوة إيجابية دافعة.. قوة تخترق الجدران وتفتح النوافذ، تشعل المواقد في كـل مكـان وترتـاد أخطر المجاهل، تمزق الأقنعة وتغيـر علـى الحـدود، كـل الحدود)) [٤].

وقد قامت هذه الجماعة بتقديم مذاهب الفـن الحـديث – لا سيما الفن السريالي وزعماؤه – للقارئ العربـي، وجـاء فـي مقدمة المعرض الثاني الذي أقامت الجماعة في مـارس عـام ١٩٤١ أنه لكي يقوم الفن الحر (هكذا لقبوه) برسالة في مصر لابد له من هذه الأسس الثلاثة:

<u>أولا-</u> الرد على تلك الموجة مـن التصـوير الكلاسـيكي المحافظ الذي لا يخجل من سوء مستواه الضحل، ولا من جماله البشع، ولا من تعريته تلك الطبقة من نسائه المحترمات.

ثانيا – إثارة التعجب في أذهان الجماهير.. ذلك التعجـب الذي يقولون إنه لا داعي له لأنه كثيرا ما يكون مقدمة لإثـارة الوعي النفسي ولبعض الانقلابات الفردية والاجتماعية.

ثالثـًا- ربط نشاط الشباب الفنانين في مصر بتلك الـدائرة الكهربائية الواسعة التي يتكون منها الفن الحديث.. ذلـك الفـن العاطفي العاصف الذي لا يخضعه أي أمر مهما كانت صـبغته الرسمية أو الدينية أو التجارية.. ذلك الفن الذي نحس نبضـاته القوية في نيويورك ولندن والمكسيك وفي كل مكان من العـالم يكافح فيه رجالا لا يتطرق اليأس إلى قلوبهم لتحريـر التفكيـر الإنساني تحريرا مطلقًا.

لهذا كانت تلك الجماعة تتسم نظرتها الاجتماعية باليسارية، بينما كان يسود فنهم طابع السريالية وهو اتفاق حدث في أوربا [٥] ثم اتضح فيما بعد أنه مجرد اتفاق عرضي، لأنه اتفاق على الوسائل في تحطيم التقاليد السائدة في المجتمع البرجوازي، لكن الاختلاف ما يلبث أن يدب بعدئذ، فاليساريون يهدفون إلى إقامة نظام اجتماعي جديد على أنقاض المجتمـع السـابق، وعنـدما نجحوا في تكوين دول شيوعية نادوا بالواقعية الاشتراكية، وهي عودة إلى احترام المنظور مما يتفق وعقلانية كـارل مـاركس

الذي استلهموا فلسفتهم منه، وإن كان المنظور في هذه المرة هو ((الواقع الاشتراكي)) وهو الاتجاه الذي أرسى دعائمـه فـي الأدب مكسيم جوركي ثم مر بمرحلة تجديد على يدي شـاعر مثل ((مايكوفسكي)) حتى بلغ قمـة تطـوره فـي المسـرح الملحمي عند ((برتولد بريخت))، وهكذا نجد أن هذا التحالف مالبث أن انفصمت عراه حتى استمعنا (عام ص٩٦٣) إلـى ((خرشوف)) يهاجم الفن التجريدي، تمامـا كمـا هـاجم ((ترومان)) و ((أيزنهاور)) من رؤساء الولايات المتحدة هـذا الفن نفسه لأنه لا يراعي ((النظام)) في كلتا الدولتين.

الاتجاه بعد الحرب العالمية الثانية

أما التيارات التجديد فقد استمرت، وكانت إما تطورا للتيارات السابقة كما حدث في لجنة النشر للجامعيين بالنسبة للرواية والمسرحية والقصة القصيرة عندما أخذت تنشر أعمال نجيب محفوظ وعادل كامل وعبد الحميد جوده السحار وعلي أحمد باكثير ومحمد عبد الحليم عبد الله، وإما تمردا على الأشكال السابقة كما حدث بالنسبة للشعر عندما ظهر اتجاه يهدف إلى تحطيم عمود الشعر العربي، وذلك عن طريق التحرر من القافية ومن وحدة البيت وعدم التزام تفعيلة واحدة في القصيدة الواحدة، هو اتجاه كانت له تمهيدات كثيرة ثم تبلورت على يد باكثير عندما قام بترجمة ((روميو وجوليت)) لشكسبير عام ١٩٣٨ (وإن نشرت عام ١٩٤٦) ثم في مسرحيته ((نفرتيتي وإخناتون)) عام ١٩٣٩ وهي المسرحية التي أشار المازني في مقدمتها إلى محاولة باكثير في ترجمته غير المنشورة – وقتئذ – لروميو وجولييت، كما دعا إلى هذه الاتجاه نفسه لويس عوض في مقدمته لديوانه بلوتولاند الذي نشره عام ١٩٤٧ وإن كان قد كتبه أيضا عام ١٩٣٨، ثم ما

لبت الاتجاه نفسه أن ظهر لدي الشعراء العرب فـي الأقطـار الأخرى لا سيما العراق ولبنان.

لكن تيارات التجديد تلك – حتى ما وصل منها إلى درجـة التمرد – ظلت تحتفظ بالعلاقات المنطقية، كما أنها لـم تنـاقش أزمة الإنسان الميتافيزيقية في القرن العشرين، إنما التيار الذي كان يهدف إلى مواصلة تحطيم قواعد المنظور استمر من ناحية لدى مجموعات من الشباب المشتغلين بالفنون التشكيلية ظهـر في أكثر من اتجاه، وهو تيار يحتاج إلى دراسة مستقلة وربمـا من دارس أكثر تخصصا في تاريخ فنوننا التشكيلية، كما بعـث من ناحية أخرى في المجال الأدبي على أيـدي مجمـوع مـن الشباب كان أكثرهم قد تخرج حديثًا من كليات الجامعة.

وكانت الحرب العالمية الثانية قد انتهت، وتركت بصـماتها على الحركات الفنية والأدبية في الحضـارة الغربيـة، وقـام الدكتور طه حسين في مجلة الكاتب المصري التي كان يـرأس تحريرها بهمة تعريف القارئ العربي بهذه التطورات الحديثـة، فقدم كلا من ((جان بول سـارتر)) و ((ألبيـر كـامو)) و ((فرانز كافكا)) و ((ريتشارد رايت)) وغيرهم كما قدم لويس عوض على صفحات هذه المجلة ((جيمس جويس)) و ((ت.

س. إليوت)) وغيرهما من كتاب الأدب الانجليزي الحـديث، بينما كان شبح القنابل الذرية يخيم على العـالم. وفـي مصـر والعالم العربي كان الفساد السياسي والاجتماعي قد بلـغ حـدا شديدا من العفونة تبلور في نكبة فلسطين، وانفض الشباب فـي مصر عن أحزاب ثورة ١٩١٩ لينضموا إلى جماعات يسـارية أو يمينية متطرفة بحثًا عن حلول جديدة أو ليرفضوا الانتمـاء إلى أية جماعية سياسية، بينما كان إرهاب السلطة الحاكمة يجثم على الجميع أملا في أن يستمر النظام السياسـي والاجتمـاعي أطول فترة ممكنة [٦].

* * *

وكانت حركة ما بعد الحرب – التي تبلورت عام ١٩٤٨ – أكثر مصرية من حركة الفن والحرية، فلم يكن بينهم أجانب أو متمصرون ولم يكن بينهم من كتب بلغة أجنبية ثم تترجم كتاباته إلى العربية كما كان الشأن في الحركة السابقة. كـذلك كانـت حركتهم حركة أدبية، بينما كان الفن التشكيلي هو الذي يغلـب على أصحاب الحركة السابقة. هذا إلى أن أصـحاب الحركـة الثانية كانوا أقل اتفاقًا حول الحلول الاجتماعية لمقترحة، ولهذا كانوا أقل ترابطًا فلم ينضموا تحت لواء جماعة معينة أو حتـى كتبوا في مجلة واحدة، بل كانوا أكثر تحررا.

وقد عبرت هذه الجماعة عن نفسها في عدة مجلات منها مجلة البشير عام ١٩٤٨، ومجلة الفصول فيما بعد. ولعل ما جاء في افتتاحية البشير التي كتبها محمود أمين العالم بتاريخ ٢ أكتوبر عام ١٩٤٨ وإن كانت بغير توقيع [٧] ما يوضح اتجاه هذه الجماعة كما يوضح جذورها الثقافية، فمما جاء فيها.

((نحن أبناء ضالون.. فقدنا الطريق إلى أثداء أمهاتنا.. حركتنا عشوائية وخطواتنا فوق الماء، ذلك لأننا أبناء ضالون.. لنا نقطة بدء.. وطريق.. وهدف..

أما النقطة فهي الآن.. أما الطريق فهو ((الفعل والتجربة)).

أما الهدف فهو التعبير المطلق.. أجل التعبير المطلق، بلا تاريخ.. منذ فقدنا الطريق إلى الأثداء.. منذ أدركت طفولتنا الهشة أن الفطام مسئولية والتزام – وإن شئت – أستاذية.

أجل نحن أبناء ضالون.

أبينا أن نتخذ من عربات الترام والسيارات العامة أماكن لاقتضام الشطائر المحشوة بالقصص والمقالات والمذاهب الفلسفية.

أجل، نحن أبناء ضالون أيها القارئ..

لأننا أبينا السجود في محراب البلاغة التشبيهية، والمنطـق الأرسطالي والرياضة الإقليدية.

لأننا أبينا الطمأنينة الرخيصة في أحضان الكناية والجناس والتشبيه..

لأننا أبينا الوقار الأسود في حفائر المقـولات والقيـاس.. بنوعيه..

لأننا أبينا الجثو أما الضرورة المطلقة في المثلثات والدوائر والخطوط المتوازية..

بلاغتنا تعبير عن..

ومنطقينا تناقض في..

ورياضتنا.. احتمال ومصادفة..

.. إننا لم نعد نؤمن بالتراصـف والتماثـل والتشـجيرات الزخرفية

.. لم نعد نفزع من الفراغ والعدم كما كانت تفعل أمهاتنـا العجائز.. الطبيعة نفسها لم تعد تفزع من الفراغ والعدم.. فهكذا حدثتنا ذرات ((بوهر)) وأقاصيص ((كفكـا)) وأشـعار ((إليوت)) وتماثيل ((مور)) وموسيقى ((سوينبرج)).

وهكذا بدأت ظلتنا المضنية.

هكذا بدأت أجل. عندما فقد المكـان طبيعتـه الجغرافيـة الصلدة وانماع جسده تحت عجلات عربة ((خرونوس)).

هكذا بدأت أجل.. عندما امتلأت قلوب الأعداد والمعادلات بالعواطف والمشاعر والانفعالات.

عندما صاغ ((هيزنبورج)) من المصادفة قانونًا.. وعندما غمرت الموجة قلب الميكانيكا.

واستحال قوس قزح إلى كم منفصل.

وعندما أحال ((فرويد)) أمهاتنا إلى عشيقات.

وعندما أنجبت إحدى القردة ((تشارلس داروين)).

وممن اشتركوا في هذه الحركة بدر الديب، وفتحي غـانم، وأحمد عباس صالح، وعباس أحمد. ومما يجعل مهمة تتبع هذه الحركة عسيرة، أن من بين مظاهرها عدم حـرص أصـحابها على نشر ما كتبوا، إذ كانوا يكتفون بقراءة مـا كتبـوه علـى بعضهم بعضا فلم ينشر مما كُتب إلا جـزء ضـئيل. كمـا أن البعض وإن كان قد نشر محاولاته في بعض المجلات، إلا أنـه لم يحرص على جمع ما نشره في كتاب، إما لأنه انصرف عن الكتابة، وإما لأنه – حين أتيح له أن ينشر مؤلفاته على نطـاق واسع فيما بعد – استبعد ما كتبه في تلك الفترة اعتقادا منه انـه لن يلقَي استجابة من جمهور القراء وأنه من الأفضل أن يقـدم لهم ما كتبه في المرحلة التالية ((المعقولة)) من تاريخ تطوره الأدبي. وهكذا ظل إنتاج هذه المجموعة في تلك الفترة بعيدا عن عامة القراء لا يمكن التعرف عليه إلا من القليل الذي أتيح لـه أن ينشر مبعثرا في الصحف.

وقد تفاوتت هذه المجموعة في تحطيمها للأساليب التقليدية بحثًا عن أسلوب جديد، ولعل حرف الـ ((ح)) لبدر الديب – وهو كتاب هام في تاريخ تلك الفترة الأدبية (٨) – لعله أبرز تلك المحاولات. أصداء ((رامبو)) و ((نيتشه)) و ((كير كجورد)) و ((كافكا)) و ((ت. س. إليـوت)) القـرآن والإنجيـل

تختلط بكلماته وأسلوبه ومضمونه وموسيقاه. لا يخضع لقالـب أدبي متعارف عليه، إنه ليس شرعا وإن كانت فيه روح الشعر، وهو ليس مسرحية وإن كان يتخلله حوار، وهو ليس رواية ولا مجموعة قصص قصيرة وإن كنا نستطيع أن نتتبع في بعـض مقطوعاته خطأ قصصيا، وهو ليس مجموعة مقالات، بـل إن أجزاءه لا تتشابه فيما بينها، بعضـها أقـرب إلـى الخـواطر وبعضها أقرب إلى القصص، بعض مقطوعاتـه لهـا عنـوان وبعضها الآخر بلا عنوان، ومع ذلك فإن هذه المقطوعات تربط بينها وحدة واحدة، هي الدعوة للوقوف عند الحرف والبحث عن الجملة. يقول بدر الديب مخاطبا حرف الـ ((ح)) ومشيرا في الوقت نفسه إلى قصة موسى:

ح ح ح ح ح.

أنا أحبك وأحيا أحيا فيك.

لقد طغت عليك العيون. ستفتك بك الحروف.

وضعتُك في صندوق صغير وأسلمتك يا حرفي إلـى الـيم الكبير.

أنا وحدي.. وحدي أقصك. وصندوقك الصغير يرقص رفيقا على اليم.

قد حطمت ألواحي، ونبذت أولادي، أولادي الثلاثة عشر.

سأظل وحدي. وحدي معك في الدخان والنار.

وفي الأسطر التالية – شأنه شأن بقية أسطر الكتاب – يعبر المؤلف عن ثورته على الأساليب التقليدية وهو يعبر عن هذه الثورة أسلوبا ومضمونًا.

أنا أتصدق على كل من هو عاقل مطمئن إلى الحوار المستقيم المفضي إلى الحدث.

أنا أتصدق عليه بالحدث قبل أن يحاورني.

التوالي ساذج بسيط كأنه هراء أطفال أو خرير المياه أو تعاقب أشجار النخيل أو الجند المرصوصة على الأرض أو القافلة العربية أو الكلمات المنمنة عل سطر أو كل شيء مستطيل.. مستطيل.. وجوده وحياته في الحركة التالية للحدث.

لقد جاوزت الهلال والتوافه.. وراء الهلال حـدث.. عبـر التوافه حدث.

وكل الحياة هناك في الأرض الحرة حيث يجمعون الأحلام في سلال مسروقة من الجراح.

أنا حر لأنني عبر العقبة الكئود في عيون القارئ السامع.

الإدراك عجينة لزجة مصبوبة في قالب.

والعبير أطفال صغيرة مسيجة في حديقة.

الشعر والقصة والحوار المنسجم فعولن.. فعولن.. فعولن.. بيت كمعناه ليس فيه معنى سوى أنه فضول.

أنا وصديقي في الحدث الذي حدث.

وفي المساء عندما تهجع المدينة يمر الرجـال العـاملون فيجمعون القاذورات من الطرق والبيوت وتحت النوافـذ فـي الحارات الضيقة وهناك من الأراضي الخربة وراء البيوت ومن الصناديق الرصاصية الخضراء موزعة في الشـوارع كأنهـا وعي مرير.

وتمضي القافية موزعة التوالي في المكان المتعـدد حتـى النقطة الأخيرة.

لا.. لن يحرقوا القاذورات هذه المرة.

لقد استعمرتها عيوني وأنا أرفع عليها علمي.

أنا حر لأنني أحمق قد مت عن أمي وأبي، قد خرجت مـع المسيح أصطاد ((الوحش)).

أنا حر لأن حريتي مواصلة، والمواصلة عطاء، والعطـاء هو الخلق الجديد.

أنا الخلاص الحر من أرض الأثداء والطفل المفطوم.

قد وهبن الروح القدس كلمة السر، وها أنا أذيعهـا علـى العالم، أخرجوا بها الشياطين واشفوا المرضى والعاجزين.

أنا على بركة الرب أذيع ببركته كلمـة السـر: تـوصـلوا وصلوا وواصلوا في المواصلة [٩].

***

وقد علق الأستاذ توفيق حنا في رسالة له إلى بدر الـديب على حرف الـ ((ح)) جاء فيها:

.. هل في هذه الكلمات صور تُفهم أو تُلمس. لا.. أنا قلت إنها محاولات، والمحاولة لا تُفهم ولا تُلمس إلا إذا تكررت.. ثم نجحت. ثم تجسدت في صورة يجمدها النقد في أحكام قيميـة.. أو في مذهب جديد.

لا كلاسيكية هنا ولا رومانتية ولا فوقعية (من فوق الواقـع ترجمة الكلمة سريالية) لكنها شيء آخر. شيء هو كـل هـذا بالإضافة إلى هذه الخطوة الجديدة.. لعله شـيء فـوقعي إذ إن الفوقعية مذهب يتضمن كل المحاولات الجديـدة التـي تريـد الخروج عن طريق طرقه الناس كثيرا حتى أزعجتـه الأقـدام والأنفاس.. والناس.

إذن هذه الكلمات محاولة فوقعية.. ولكن الكتاب جهد جبار عنيف لأنه لخص في كلماته كل هذه المذاهب التي لم يمر بهـا الأديب العربي بانتظام تـاريخي ومـذهبي واجتمـاعي مـن

كلاسيكية إلى رومانتية إلى فوقعية.. فكأنه بهذه الكلمات يقفز قفزة مزعجة خطرة.. لعلها عبقرية أو مجنونة.. لكنها قفزة بلهلوانية أداها في يسر وفي رشاقة وفي بساطة رائعة ومريعة أو بساطة فظيعة.

هذا الحرف يقف الحلم.. إن الكلمات أحلام.. أحلام حرة.. أحلام يقظة فكرية أو يقظة فنية أو يقظة حوارية..

نعم هذه الكلمات حوار إنسان حائر مع نفسه ومع ثقافته فهي حركة جرد، وهي أشبه ما تكون بميزانية آخر العالم التي تقوم بها شركة مساهمة.

نعم.. هذه الكلمات حوار...

والقارئ الذي لا يقف مع الكاتب في جو روحي واحد تزعجه هذه الكلمات وكأنها مكتوبة بلغة أجنبية يجهلها كتابة وقراءة.

كذلك كتب بدر الديب عددا قليلا من القصص القصيرة في تلك الفترة – بين عامي ١٩٤٧ – ١٩٥٢ – مثل قصص فريدة وتوحيدة (الفصول، أكتوبر ١٩٤٩) والوسيط (الأديب البيروتية، أبريل ١٩٥٢) والكلاب (الأديب البيروتية، سبتمبر

١٩٥٢)، وخالتي أمينة، كما كتب عدة مسرحيات منها (الـدم والانفصال) و (مارجريت امرأة غريبة) وهي جميعا تتسـم بنفس الثورة أسلوبا ومضمونًا.

أما الباقون فكانت أغلب محاولاتهم في القصص القصيرة، ففتحي غانم نشر قصصا جمعها فيمـا بعـد فـي مجموعتـه القصصية (سور حديد مدبب)) الكتاب الـذهبي ١٩٦٤ مثـل قصص خضرة البرسيم (الفصول، يونيـه ١٩٥٠) والقـزم والعملاق (الفصـول، ينـاير ١٩٥١) وغـروب الشـمس (الأديب، أكتوبر ١٩٥٢) وليس من الممكن تلخيص أحدهما لأن القصة هنا تتجاوز الحدوتة التي يمكن تلخيصها، فالقصة هـي أسلوبها والأسلوب هو القصة، لكن الظاهرة التي ربما تشـترك فيها هـذه القصـص – والتـي تجمـع الأسـلوب والحـدث والشخصيات والموضوع في وحدة عضوية – هو هذا الخلـط بين العالمين الداخلي والخارجي للنفس الإنسانية، ومما تجـدر الإشارة إليه أن جميع هذه القصص مكتوبة بضمير المتكلم. وقد تخلى فتحي غانم عن هذا الأسلوب الثوري في التعبيـر الفنـي حين اشتغل بالصحافة فحرص أن يكون بسيطًا واضحا يستعمل وسائل الإثارة والتشويق بطريقة حرفية، فكتب قصصـا ربمـا كان بعضها جيدا من الناحية التقليدية، لكن لا يمكن النظر إليـه

– كمحاولات رائدة – نظرتنا إلى هذه المجموعة الأولى من قصصه القصيرة، لهذا عندما حاول فتحي غانم أن يسترجع أصالته الفنية في رباعيته ((الرجل الذي فقد ظله)) ثم في روايته ((تلك الأيام)) استفاد من الأسلوب الذي سبق أن اكتشفه بنفسه ولنفسه ثم تخلى عنه، بل ترددت في رباعيته شخصيات سبق أن كانت أبطالا لقصصه القصيرة المبكرة. لكن رباعية ((الرجل الذي فقد ظله)) لم تكن مجرد عودة إلى الرحلة المبكرة، بل كانت محالة للتوفيق بين الحرص على تقديم أسلوب مبتكر، يصل في الوقت نفسه إلى أكبر عدد ممكن من الناس.

***

كذلك نشر أحمد عباس صالح قصصا لم يجمعها في كتاب حتى الآن، ولعل قصته ((في أثناء العمل – الفصول مايو ١٩٥٠)) هي أبرز قصصه التي خرج فيها على الأسلوب التقليدي، ولعل ذلك راجع إلى موضوعها فهي تروى حلم يقظة جنسي لموظف في أحد المكاتب حول زميلته في العمل.

***

أما عباس أحمد فليس بين أيدينا االكثير مما نشره في تلـك الفترة، لكن يكفي أن نشير هنا إلى ((رقصة القرن العشرين)) (البشير، ٩ أكتوبر، ١٩٤٨) التي يعبر فيها عن أزمة الإنسان في القرن العشرين، ونقتبس منها فقـرة تعطـي فكـرة عـن الأسلوب الذي انتهجه عباس أحمد:

((قلت لنفسي همسا، وأنا أتمدد بقربها فـي الكهـف: إن التمثال أعمى. وجسده من الرخام الأحمر.. ثـم قربـت وهـج السيجارة من معصمها فرأيت عقرب الساعة يشير إلى القـرن العشرين. ورأيت الإنسان ببذلته السوداء الأليفة وقده الرهيـف الطويل يدخل إلى ساحة رحيبة صفت فيها الـروس الصـلعاء الواحدة بجانب الأخرى، ورأيت الإنسان يرقى منصدة عالية من خشب الآبنوس الأسود ويخرج من رواء منديله المعطر منظارا أمريكيا وضعه على عينيه بأطراف أصابعه الطويلة ثم ينشـر ورقة بين يديه، ويتلو على الرءوس المصفوفة كلاما شـجيا.. ويقول: الإنسانية، والحضارة والسلام العالمي.. فما أن ينتهـي حتى ينفجر العالم ويذبح الناس بعضهم بعضا)).

ولعباس أحمد مجموعة من الكتابات غير المنشودة لا تكاد تندرج تحت قالب أدبي متعارف عليه، وإن كنا نستطيع أن نتتبع

خطًا قصصيا في أغلبها، من هذه الكتابات ((روح العصـر و قصة ((أحمد الديب)) و ((البحث عن تراب)) و ((الملعقة الفضية)) و ((كشف الهيئة))[(١٠)] وكتابات لم تكتمل، وبعضها له أ:ثر من نسخة تتباين نصوصها لم يحسم الكاتب أمره ليختار بينها. وأريد أن أقول إن عدم وجود عنوان لـبعض الكتابـات وعدم اكتمال بعضها وعدم إدراج أكثرها تحـت قالـب أدبـي متعارف عليه ووجود أكثر من نص للعمل الواحد، كـل ذلـك يعتبر من الخصائص المعبرة عن هذه الكتابات شأنها في ذلـك شأن ما يتميز به أسلوبها ومضمونها.

إن ((روح العصر)) تبدأ في إحدى النسخ بتلك البداية:

((لماذا لا يحاول مرة أخرى، لقد بذل جهده إلى الحد الذي ليس وراءه حد، وأصبح من حقه أن يطلق نفسه نهبـا لليـأس والقنوط، ولكن ألا تكون المرة القادمة هي المرة الصـائبة؟ ألا يستطيع الإنسان أن ينسى أن للمحاولة غاية، فيظل يحاول إلـى أن يطبق عليه الإرهاق أو الموت فيسقط وينتهي الأمر؟ ثم ماذا عليه إن هو أخفق بل ماذا عليه إن هو أصاب؟! كـل ضـاع، وكل شيء سيضيع، وهو مضطر بـين هـذا وذاك أن يحـدث حدثًا، ليس من حدوثه بد، وإن لم يكن من وراء حدوثه غاية أو

هدف))، أما هذا الحدث فهو محاولة الراوي أن يدق مسـمارا بحجر في حائط ليجعل منه شماعة لمعطف سرق منه.

ويقدم لنا عباس أحمد صـورة لبطلـه تكـاد تعبـر عـن خصائص كتاباته في تلك الفترة فهو يقول:

((وكان (م) – في مثل هذه الأحوال – يجد نفسه متخبطًا في أفكار غريبة، وقد لا تتسلسل أفكاره وقد لا يترتب بعضـها على بعض، وقد لا يكون لأفكاره في حد ذاتها مضمون.. ولكنه لا يلبث أن ينتهي إلى حال من الوجود راكد آسن، وكثيرا مـا يستنقذ نفسه من براثن تلك الحالة بأن يتحدث إلى نفسه بصوت مسموع أو بأن يغنى غناء مكتوما لا يقول فيه ألفاظـا بمعنـى الكلمة، إنما هو صوت يمتد ويتلوى، ويحوم حول عواطـف لا يمكن أن تحدد أو تبين، ولكنه في ذلك اليوم لم يجد فـي نفسـه رغبة في الحديث أو الغناء، فقد كان يشعر بنوع من السخط لا يمكن توجيهه إلى شيء بالذات، كان يريد أن يحـدث حـدثًا – غير الموت – يكون فيه حسم ونهاية، ويواجه به نفسه مواجهة عارية، ويتخلص من الارتداد أو الالتواء أو الازدواج)).

وعندما فشل في دق المسمار في الحائط، أمسك به ومـزق فتاة الكوكاكولا المرسومة على ورق استعاض به عن زجـاج مكسور في النافذة، وعندئذ انفجرت العاصفة وهطل المطر.

((وكانت فتاة الكوكاكولا مخرقة العينين، ممزقة الجسـد، وكانت لا تنفك تتثنى وتتلاوى مع عصف الريح، وكـان (م). هامدا في مكانه وفي عينيه نظرة تشفّ لا يمكن أن يستدل منها على شيء، وكانت المياه تنفذ إليه من خلال الشبابيك، ولكنه لم يعر ذلك أي اهتمام. ليس في إمكانه شيء يفعله، والمـرء فـي هذه الحالة يجب أن يظل محايدا كما لو كان شيئا ميتا)).

هذه مجرد نماذج من تلك الكتابات، ويضيق المجـال لـو تتبعناها كلها، وواضح أنها كانت تعكس بأسلوبها ومضـمونها أزمة الإنسان في القرن العشرين مضافا إليهـا أزمـة تخلفنـا الحضاري.

الاتجاه في الإسكندرية

وقد عاش عباس أحمد جزءا من تلك الفترة في الإسكندرية، وإن لم تكن موطنه، كان في أثنائها على اتصال بالقاهرة، لكن يبدو أنه كانت في الإسكندرية – وفي تاريخ أسبق – محاولات مماثلة من شبابها تدلنا على ذلك مجموعة ((حيطان عالية)) للأستاذ إدوار الخراط، التي نعلم من غلافها أنه من مواليد الإسكندرية ومن أبنائها، وقد دون المؤلف تاريخ تأليفه كل قصة من قصصه، ونلاحظ أن خمسا من قصصه الاثنتي عشرة التي تضمنتها مجموعته قد كُتبت أو بدئت كتابتها ما بين عامي ١٩٤٣، ١٩٤٥ ثم انقطع المؤلف عن الكتابة القصصية ولم يستأنفها إلا عالمي الحلم والواقع، وتحطيم الزمان والمكان، واستخدام المونولوج الداخلي، واللجوء إلى الرمز. نفسية أبطال المجموعة مغلقة داخل حيطانها العالية التي تقف حائلا بينهما وبين الاندماج مع الآخرين، فهناك حيطان تقف بين الزوج وزوجه والزميل وزميله والوالد وابنه، بل إن ثمة عداوة وغربة ومقتًا بين الإنسان ونفسه، وأسلوب المجموعة يفيض شاعرية وحيوية.

ولم يكن إدوار الخراط وحده، بل كان له زملاء في هـذا الاتجاه، لعل من أبرزهم محمد منير رمزي الذي كتب مجموعة شعرية صغيرة بين عامي ١٩٤٣ – ١٩٤٥ وهـي مجموعـة تتفاوت بين الرومانسية الحزينة والرمزية والسريالية لا سـيما في رباعياته. ولعلنا نستطيع أن نتعرف على اتجاه منير رمزي مما دونه تحت عنوان ((بقايا شموع)). وقد كتبها بالإنجليزية وترجما إلى العربية صديقه إدوار الخراط. قال صـاحبها فـي أولها إنها ((علامات الطريق في تاريخ حياتي)).

الميلاد: تنغيمات الرماد والفحم الذي لم يحتـرق تمامـا – وقود ألية شاذة مريضة.

الحب: سبب الوجود Raison, d, Etre لطفيلـي، رجـيم بلعنة وعيه بنفسه.

النساء: فخار الصيني، قذر خشن، يصقله ويعبده الشـعراء والبلهاء.

الأزهار: أوان ملونة تعبق في عروات بـدل الحيوانـات الأنيقة، وتنمو كذلك على أحجار القبور.

الذكريات: نغمات الساعات المسترخية بعد أن ماتت وشاهت، ساعات كانت عساها تكون.

الجمال: نغمة في الأشياء هناك، انعكاس نفس منغومة.

الدموع التفافات نفس مسرفة الحساسية تجعل العالم المعرى شيئا ما أبلغ حقارته، صدمة المشاعر وقد تحولت إلى تطهير.

الأفكار: تماثيل في أطر من التخييل مصنوعة من البللور الملون: يبهت اللون في شمس الخريف، أما البللور فينشرخ عند هبة نَفَس قوي.

الشعر: هذيان رأس متورم وقلب متورم، يطهر تورم رءوس وقلوب أخرى.

الحياة: الموت مطولا ومحولا. دورة الرماد القائظ.

الفلسفة: تفسير عساه لن يكون لعالم غير جدير بلم، وكيف، لعبة القوة لأذهان متسامية.

الجنون: حركة غير مدركة نحو عالم تكون فيه الأفكار والكائنات والأشياء دلالات أوثق وأكثر قربى.

القبر: ظلام مسور تحت الأرض، حيث تهدهـد الديـدان البقايا، أغان كئيبة تتوق للإغفاء، قلب امرأة.

السماء: أغنية أعذب من أن تكون شيئًا ما في حديقة مـن زهور ((تعال – عش – معي)).. ((ولا – تنسني)).

الانتحار: أن تقلب آخر ملعقة تقيس بها الليالي المنكوبة بعد أن تتخم نفسك بحب يائس، في حلم لا إله فيه، إسكات آخر نبرة من صوت مكسو: ((لقد عرفتهم جميعا عرفتهم جميعا)).

ومن الواضح أن السطور الأخيرة تشـير إلـى الشـاعر الإنجليزي ت .إس. إليوت لا سيما قصيدته ((أغنيـة العاشـق الفريد بروفروك))، ويبدو أن منير رمزي حين كتبها كان يفكر فيما ينوي أن يفعله وشيكًا بنفسه، فبعد أيام من كتابتها، وضـع حدا لحياته، وبذلك أقدم على ما لم يقدر عليه الاخـرون ممـن اكتفوا بالتعبير عن أزمتهم وأزمة عصرهم [١١].

بعد منتصف القرن

لئن انحسرت موجة الاتجاه نحو اللامعقول منذ انتصـاف القرن، عندما أخذ تيار الواقعية بمختلف صورها يطغى علـى اتجاهاتنا الأدبية إلا أنه كانت هناك محاولات جديدة من حـين لآخر تجري كأنما على استحياء.

ففي عام ١٩٥٤ ظهر كتاب بعنوان ((لمحات من كفكا)) فيه ترجمة بالعربية لمسرحيته ذات الفصل الواحد ((حـارس المقبرة)) ومقتطفات من رسالته إلى أبيه التي شرح فيه علاقته المضطربة بوالده، ثم دراسات بالعربية والإنجليزية والفرنسـية اشترك فيها مجموعة من الكتاب من بيـنهم كامـل زهيـري ومجدي وهبة وأحمد أبو زيد وجورج حنين.

كما استأنف إدوار الخراط كتابة قصصه المبكرة في نفـس اتجاهه السابق وذلك عام ١٩٥٥ ليجعلها مع قصصه المبكـرة في مجموعته التي نشرها عام ١٩٥٩ بعنوان ((حيطان عاليـة))، كذلك كانت هناك كتابات الرسام أحمد مرسي [١٢] (وهـو الذي قام برسم غلاف وصور مجموعة الرسام إدوار الخراط)،

وكذلك الكتابات غير المنشورة لصليب كامل صليب من أدباء الإسكندرية، ولعل أهمها شعره المنثور الذي دار حول كسيح الحرب، ثم ذكريات كسيح الحرب، ثم نماء كسيح الحرب.

هذا الكسيح أشبه ببعض شخصيات صموئيل بيكيت مثل شخصية ((هام)) المقعد في مسرحية ((لعبة النهاية)) وشخصية الكسيح ((ويلي)) في مسرحية ((الأيام السعيدة)).

يقول صليب كامل صليب على لسان كسيح الحزب في نهاية ((نماء كسيح الحرب)).

غير أن الساعة في معصمي المبتور

لابد أن تدور

لتملأني بما أذكره

لا بما أنساه.

فأظل أعرف كم هي الساعة الآن.

وفي كل آن.

في المأوى الذي أنمو فيه.

المأوى.

مأوى نمائي

يتلاشى بي كما يتلاشى ضميري.

فأنحف

إنني أنحف

أنا الآن أخترق جروحي

ببطء النفَس

لا بسرعة الضمير.

لأني الآن إنسان بصير

أخترق جروحي.

في نهار النفس

ولست شبحا ضريرا

في ليل الضجر.

ولقد أطفئت الأنوار

الأنوار ذات الشعر المستعار.

ولو إلى حين.

فالآن

أنا مجروح بجرح نمائي.

ومنذ عام ١٩٦٠ تقريبا أخذت موجة الواقعية تنحسر لتفسح الطريق لتيارات أخرى كان أحدها ما اصطُلح علـى تسـميته بأدب اللامعقول. ففي مجال القصة القصيرة نجد قصصيا مثـل يوسف إدريس – اشتهر باتجاهه الواقعي – ينشر قصة قصيرة تكاد تنتمي إلى هذا الاتجاه هي قصة ((حكايـة ذي الصـوت النحيل)) [١٣]. كما عاد فتحي غانم إلى هذا الاتجـاه بصـورة أقوى فيما نشره من قصص قصيرة مثل قصة ((بنجو)) [١٤]. كما تمثل هذا الاتجاه في القصص التي نشرها علاء الـديب (شقيق بدر الديب) وذلك في مجلتـي ((أدب)) بيـروت و ((صباح الخير)) في القاهرة، ولعل أبرز أعماله قصته القصيرة الطويلة ((القاهرة)) [١٥]. حيث نجد بطلا قضيته الأساسية أنه لا يريد أن يتحمل تبعات أو نتائج عمله، ولهذا قتل زوجتـه –

وعشيقته سابقًا – عندما علم أنها حملت منه، إنه بطل حاول أن يقتل المال والوحدة غير أنهما ما يلبثان أن يقتلاه، فيعترف فـي النهاية قائلا: على أية حال فإن القضية من بدايتها إلى نهايتهـا كانت سخيفة حتى بالنسبة لي، إنها تعبر عن المال، إنها المـال ذاته.

كذلك يمكن أن تنتمي إلـى هـذه المحـاولات محـاولات قصاص شاب هو محمد حافظ رجب.

كان يعيش متجولا في حواري الإسكندرية ينـادي علـى قراطيس اللب التي هي كل بضاعته.. وعندما تخف حدة الزحام في المدينة. كان له عالم رحب مضيء وجد الطريق إليه بـين قصاصات الصحف والكتب الممزقة التي تقع تحت يده [١٦].

ومارس بائع اللب الكتابة، وكتابة الأقصوصة بوجه خاص، ثم زحف إلى القاهرة، غير أنه ما لبث أن جابهته أزمات عبـر عنها بقوله:

عاد الصعلوك يبحث عن معجبين آخرين.. الحر في المدينة يخنق الأنفاس.. هرب الناس من الهجير بحثوا عـن جـدران الظل واستندوا عليها.. الصعلوك رأسه تحت خـط الشـمس..

صاح الصعلوك. يا أهل المدينة. فـي الهجيـر أسـير، معـي مجموعة قصص للطبع لم تُطبع.. معي قصة أخرى لنشر لـم تُنشر، أبحث عن مظلة.. وتذكرة ترام.. وأخرى للسينما.. لكن لم اعثر على المظلة بعد. سار الترام.. وفقدت تذكرة السينما.. وقيل لي إن عرض الفيلم قد انتهى بالأمس. صحت. يا كباريـا أساتذة إننا كبار وأساتذة أيضا.. أفسحوا الطريق في وجهي، أنا لم أقل كلماتي بعد، قالوا مرة إنني سـريالي، اتهمـوا كلمـاتي بالعبث، قالوا إنها نقط حبر فوق نشافة، والحقيقة أننا نكتب مـا لم يكتبه أحد قبلنا، لم يروا بريق الماس الذي رأينا (١٧).

***

ومن هذه المحاولات في القصة القصيرة قصـة المظـاهر لبهاء طاهر – وهي أول قصة تُنشر له – حيث نجد شخصـية بطلها أقرب إلى شخصية الغريب لألبير كامو، إنه غريب عـن العالم الذي عليه أن يألفه ويلتزم به، وغريب عـن أمـه التـي يختلف معها حتى فيما يأكل ومتى يأكل، غريب عن أخيه الذي يختلف معه حول أمور مثل الميراث، غريب حتى عن المـرأة التي التقطها هو نفسه من إحدى دور السينما حتى أنه ندم لأنـه

كلمها، غريب عن تحمس الناس لفريق دون فريق فـي كـرة القدم، ومع ذلك فإنه يجد نفسه مندسا وسـط مظـاهرة تنتهـي بمعركة يصاب فيها بطلنا ثم يقبض عليه ليقضي ليلة في الحجز وهو ما يزال على عدم اكتراثه وإحساسه بالغربة والضياع فهو يقول:

تنهدت بارتياح وأنا أسند رأسي المجروح في جـذل إلـى ظهر العربة لا أفكر في شيء، ولا أهتم لشيء ولا أستمع إلـى شيء غير صوت إطارات العربة الرتيب وهي تـدرج علـى أسفلت الطريق [١٨].

مما يذكرنا بمرسو – بطل ألبير كامو – عندما كان يستمع أثناء محاكمته – وخلال مرافعة محاميه – إلى صـوت بـائع المثلجات آتيا من الشارع ومخترقًا ردهات المحكمة وقاعاتها.

أما في مجال الشعر فيتمثل هذا الاتجاه – بوجه خـاص – فيما كانت تنشره مجلة ((شعر)) ببيروت وإن كان أكثره تقليدا لهذا الاتجاه، ليس وراءه تجربة ناضجة، ثم فيما تكتبه جمهـرة

الذين يمارسون ما يعرف باسم ((الشعر الجديد))، وفي هـذا يقول الدكتور زكي نجيب محمود:

الحزن العميق الصادق لما أصاب الإنسـان فـي حياتـه الحديثة من حدة واضطراب وشد وجذب، تـراه سـائدا عنـد شعراء الموجة الأخيرة فيما يسمونه بالشعر الحـديث، صـلاح عبد الصبور يقول: ((فالحزن قد قهر القلاع جميعهـا وسـبى الكنوز)) ويقول: ((إنه حزن طويل كالطريق من الجحيم إلى الجحيم)) إلا أن حياتنا الحديثة في عصرنا هذا القائم بكل مـا فيه من علامات، تكشف عن قوة الإنسـان وجبروتـه لحيـاة فوضى، كذلك مما يبعث في النفوس عوامل التشكك في حسـن المصير. ولا عجيب بعد هذا أن تلمـح فـي شـعر الشـعراء المحدثين ما يعكس وهن الإيمان في القلوب، فقوة العقيدة تنبـع من التفاؤل بآخرة الإنسان، أما وهذه الاخـرة قـد زعزعتهـا عوامل العلم في عصرنا، فقيم الإيمان بعقيدة إن صلحت النفوس المطمئنة الراضية فهي لا تصلح للنفس القلقة اليائسـة، يقـول يوسف الخال: ((أخاف أن تكون هذه الهنيهة التي نعيشها هـي الحياة كلها)) وتتساءل سلمى الخضراء الجبوسي قائلة: إذا حل موعد القدر ((فما الذي تجدي القرابين وباقات الزهر))؟ ومثل هذا المزيج من الحزن والقلق والتشكك فـي حسـن المصـير،

وتراه عند ملك عبد العزيز التي توشك أن ترى كل شيء عبثًا في عبث: ليت أنّا ما سكتنا، ليت أنّا ما نطقنا كلما يوما رضينًا، كلما يوما أردنا، عاثت الكلمة في أرواحنا حفرا وهدما.

ويستطرد الدكتور زكي نجيب محمود واصفًا مـا يسـود الشعر الحديث من فلسفة بقوله:

الشاعر من هؤلاء الشعراء المحدثين ساخط بـإزاء هـذا العبث الذي يصيب الإنسان على يد القدر الغشوم – ولا فـرق بين أن يكون القدر الغشوم – ولا فرق بـين أن يكـون القـدر صاعدا من الأرض أو هابطًا من السماء – ولذلك فهو يقف من كل شيء موقف الرفض الحاسم: رفض العالم القديم بكل ما فيه من معتقدات وتقاليد ومقاييس ومعايير، ورفض العـالم الجديـد بكل ما فيه من جبروت العلم وطغيان السياسة، وإن هذا الرفض اليائس ليبدو حتى في عنوان المجموعة الشعرية عند الشـعراء مثل أنسى الحاج في مجموعته التي أسماها ((لن)). إنه ليبدو لي وأن الشعراء المحدثين قد وفقوا في القـبض علـى حقيقـة الشعور الإنساني اليـوم بـإزاء الـدنيا المعاصـرة وأحـداثها وضواغطها وكوارثها [١٩].

***

هذا في مجال الشعر، أما في مجال المسرح فقد تُرجمت عام ١٩٦٤ ((لعبة النهاية)) ((لصموئيل بيكيت)) و ((الكراسي)) ((ليوجين يونسكو)) ومثلت المسرحيتان على مسرح الجيبت بالقاهرة. كما تزعم هذا الاتجاه في التأليف المسرحي توفيق الحكيم في مسرحيتيه ((يا طالع الشجرة)) و ((الطعام لكل فم)) التي يمكن القول إنه استفاد فيهما من أسلوب اللامعقول أكثر مما تنتميان إليه فعلا، فتوفيق الحكيم لا يكتب هذا اللون من المسرح لأنه فنان مأزوم بما آل إليه مصير الإنسان اجتماعيا وميتافيزيقيا في منتصف القرن العشرين بعد الميلاد، فلا يستطيع أن يكتب إلا على هذا النحو، بل إنه يريد أن يجرب أسلوبا جديدا لينتقل إلى تجربة أسلوب آخر، ويعترف هو نفسه بذلك حين يقول:

وإذا كنت قد اتجهت إلى القوالب المختلفة إلى حد الاقتراب أخيرا من اللامعقول، والاهتمام بهذه الاتجاهات، الجديدة، فذلك لاستنباط طريقتنا في تطوير قوالبنا وأشكالنا الفنية، لا للدعوة إلى اللامعقول في ذاته أو غيره من الاتجاهات، بل لمجرد فتح

النوافذ كلها ليدخل الضوء ونحن نحاول تطوير فنوننا، حتى لا نعمل في ظلام العزلة [٢٠].

وفي مقدمته لمسرحية ((ياطالع الشجرة)) يؤكـد الفكـرة نفسها، بل يعلن أن مسرحنا الحاضر لم يزل في حاجـة ماسـة إلى الفن الواقعي إلى سنوات عديدة مقبلة، فنحن لم نفرغ بعـد من تصوير وتسجيل مراحل حياتنا الواقعية ومجتمعنا المتطور، لهذا فهو لا ينصح بهذا اللون غير الواقعي إلا في أضيق الحدود [٢١].

وفي التذييل الذي كتبه لمسرحية ((الطعـام لكـل فـم)) يوضح موقفه من أدب اللامعقول بقوله:

التجديد في الفن الذي سمي باللامعقول ليس معناه عنـدي الغموض أو التعبير عن انحلال الإنسان المعاصر، إنني أعتقـد أن ذلك أسوأ ما فيه، وكل ما يهمني منه ليس شحطاه، بل حرية التحرك فيه [٢٢].

ويستطرد توفيق الحكيم فيعلن أن الغموض في الفن إذا كان نتيجة فهو نقص، وإذا كان سببا فهو دجل. وملاحظـة توفيـق الحكيم صحيحة أحيانًا لكنها ليست صحيحة في كـل الأحيـان،

فكثيرا ما يكون الغموض ضريبة كل فن رائد يتلقاه جمهـور لا يتذوق الفن إلا من خلال تقاليد تربى عليها، ويصبح على الفـن الجديد أن ينتظر جيلا أو جيلين حتى يتذوقه الجمهور ويصـبح بدوره فنًا تقليديا ((مفهوماً)) أو متجاوبا معه.

وتوفيق الحكيم بهذا يفصل بين الشكل والمضمون، يريد أن يستفيد بالشكل دون أن يرتبط بالمضمون، وهـو يعلـن ذلـك صراحة ويحاول أن يفرق على هذا الأساس بـين اللامعقـول والعبث، فاللامعقول ينصرف إلى الشكل العبثي الملائـم لـه، فمحاولة توفيق الحكيم إذن محاولة لوضع العالم المعقـول فـي إطار لا معقول.

((ليعيشا معا أسرة واحدة، متحابين.. يؤثر أحـدهما فـي الآخر ويزداد الوجود بهما ويثرى)) [٢٣].

***

أما في مجال الرواية فإننا نجد روائيا مثل نجيب محفـوظ يشير إلى قصته ((أولاد حارتنا)) بقوله:

وإذا كان لكاتب أن يتحدث عن تجاربه في مجال الحـديث عن قضية عامة، كمستقبل الرواية، فـإني أسـتبيح لنفسـي أن

أضرب مثلا برواية ((أولاد حارتنا)) لأنها في الواقع كانت صدى للتفكير في أزمة العصر الحديث.

في هذه الرواية ظن العالم أنه في غنى عن الجبلاوي فقتله، وهذه النهاية توصله إلى الخواء وإلى الإحساس بمرارة الحياة، وهي النتيجة التي وصل إليها ألبير كامو حين اعتقد أن الحياة لا معنى لها وأن العبث هو المعنى الوحيد [٢٤].

لكن الأستاذ نجيب محفوظ يعود فيؤكد في المقال نفسه – كما سبق أن أكد توفيق الحكيم – قائلا:

لا اعتقد أن تجاربي الجديدة في الرواية لها صلة بالأزمة الأوربية، فهذه أزمة خاصة جدا، ومازال مجال الرواية متسعا أمام الروائيين في كثير من دول العالم التي تملك فلسفة حياة وعقيدة إنسانية [٢٥].

ولعله من الممكن أن نشير في هذا المجال إلى قصة ((الظلال في الجانب الآخر)) التي نشرها محمود دياب، وهي مكتوبة على شكل رباعية، في كل قسم يتحدث أحد شخصيات القصة، وفي القسم الأول – وهو أطول الأقسام – نستمع إلى حكاية جميل الذي يمكن اعتباره الشخصية الرئيسية في هذا

العمل الأدبي، أما رواة الأقسام الأخرى فهم يدلون بشـهاداتهم عن جميل وحكمهم عليه أكثر مما يتحدثون عن أنفسهم. وجميل يقدم لنا نفسه في القسم الأول من القصة على أنه طالب بكليـة الفنون، وجد نفسه – بحكم أنه إنسان يعـيش فـي مجتمـع – مرتبطًا بعشرات القيود. وحكايته ليسـت إلا محاولتـه الدائبـة للتحرر من كل قيد أو التزام بحيث يمكن وصـفه بـاللامنتمى، فهو يعلن تحرره من احترام الوالدين والأساتذة والأصدقاء بـل وإيمانه بالله، حتى تتبلور مشكلته عندما يحاول أن يتخلص مـن طفل نتج عن علاقته بفتاة صغير ساذجة ألفتها الحياة في طريقه اسمها روز، ولئن كان على جميل أن يبذل مجهودا من أجل أن يصبح لا منتميا، فقد كانت روز بطبيعتها وظروف حياتهـا لا منتمية، لم تكن ترتبط بأب أو أم، فقد نشأت في أحد الملاجئ.. وبالتالي لم تكن ترتبط بدين معـين، وإن كـانوا قـد علموهـا المسيحية في الملجأ. وقد عبر جميل عن هذا الوضـع بقولـه يخاطبها: إنك أحسن مني، فأنت لا تؤمنين بشيء وهـذا أيسـر بكثير من أن نحاول أن ننتزع من نفوسنا شيئًا دربنا علـى أن نؤمن به [(٢٦)].

وهكذا كان جميل يجهد من أجل الوصول إلى ما عليه روز بالفعل دون أدنى مجهود من جانبها.

ومما يلاحظ أن لجميل ملامح مشابهة لفتحي بطـل قصـة ((القاهرة)) لعلاء الديب التي سبقت الإشارة إليها، فبالرغم من أن بطل القاهرة يتزوج عشيقته في النهايـة إلا أنـه لا يحـس بخطورة ما أقدم عليه إلا حين أدرك أنها حبلى، فلا يجد وسيلة للتخاص من الطفل إلا بالتخاص منها فيقتلها ليقـدم للمحاكمـة، وهذه الطريق العنيفة في التخاص من الطفل دلالة علـى عـدم اكتراث واهتمام بما يخلفه عمله من أثر لا يريد هو أن يلتـزم به، أما جميل بطل ((الظلال في الجانب الآخر)) فلا يعنيه من الأمر سوى طرافته، وهو يعبر عن ذلك بقوله: إذا كانت هناك قوة غير منظورة أوجدتنا فلابد أنها أوجدتنا لتتسلى، فماذا لـو تسليت أنا بعض الوقت [٢٧].

لهذا لم يحاول لحظة واحدة أن يعمل على إجهـاض روز كما فعل مثلا ماتيو بطل ((سن الرشد)) لجان بول سـارتر، ولا على الزواج منها ولا حتى على قتلهـا كمـا فعـل بطـل ((القاهرة))، وحين ولدت طفلته فيما بعد ثم مرضت الطفلة لم يكترث أن تعيش أو تموت، فماتت.

وهكذا نجد أن شخصية جميل تجاوزت في تحقيقها لمبـدأ عدم الانتماء كلا من بطل ((القاهرة)) و ((سـن الرشـد))،

حتى ليمكن القول إنها وصلت إلى نوع من اللا انتماء المطلق إذا جاز القول.

هذا ومما تجدر ملاحظته أن هناك محاولات مماثلة – ولعلها أكثر تطرفًا – في بعض البلاد العربية الأخرى لا سيما تلك التي اتصلت بالثقافة الفرنسية اتصالا وثيقًا مثل لبنان وسوريا، ولكننا نعتقد أن رصدها وتحليلها أولى أن يقوم به أحد نقاد أو أدباء تلك الدول فلم يشر إلى تلك المحاولات إلا إشارات عابرة.

موقف النقد

ويحسن أن نشير أخيرا إلى تيار النقد الذي طالما عـارض هذه المحـاولات منبهـا إلـى اخـتلاف ظروفنـا التاريخيـة والاجتماعية عن ظروف الغرب، فقد كان الشرق العربي – وما يزال في كثير من أجزائه – يكافح الاستعمار الغربي من ناحية ويكافح ما أطلق عليه اسم ثالوث المرض والفقر والجهل مـن ناحية أخرى (ويبدو أن الناحيتين وجهان لعملة واحدة) وفـي مصر كان المثقفون هم الذين يحملون لواء هذه الكفاح معنويـا وماديا. حتى لقد صودر قبيل ثورة ٢٣ يوليو ١٩٥٢ كتـاب ((المعذبون في الأرض)) للدكتور طه حسين وهو في أوج مجده الأدبي، وكان يساعدهم وقتئذ على تحمل مشـاق هـذا الكفـاح أحلامهم في تطبيق نظم تحقق لمجتمعهم قدرا أكبر من الحريـة والسعادة.

أما مثقفوا الغرب فكانوا قد أشرفوا على مرحلة يعانون فيها من ملل الترف، إنهم أبناء حضارة حققت كل ما كانت تحلم بـه من نظم واستخدمت آخر ما وصل إليه الإنسان من اختراعات،

لتجد نفسها في نهاية الأمر محصورة بين ذكريات حرب مفزعة مضت وهلع من حرب أشد فزعا مقبلة.

وفي ذلك يقول شاعر مثل نزار قباني:

وفي رأيي أن أزمة العبث واللاجدوى هي أزمـة نفسـية مستوردة، لها ما يفسرها في الحضارة الأوربية المتعبـة، أمـا نحن فقد نقلناها بدون تحفظ ودون أن يكون فـي حياتنـا مـا يبررها، فالقرف الذي يطغى على آثارنا الأدبية ليس قرفًا عربيا وإنما هو قرف صنع في فرنسا، وانتقلت إلينا جرائيمه بالعدوى. إنني لا أنكر أن الإنسانية كلها تعاني أزمة مصير وأن جيلنا هو جيل الغبار الذري والهواء الملوث والعقد الفرويديـة المميتـة، الجيل المصلوب بلا صلب، المشوه من داخله منذ ولادته، إنني أعرف هذا أيضا، ولكنني أعرف أن للإنسان العربـي أزماتـه الخاصة، أزمات واقعية تتصل بالرغيف وبالدواء، وبسـرطان إسرائيل أكثر مما تتصل بالمجردات الفلسفية التي تلتفت إليهـا الشعوب وهي في قمة شبعها وبطرها الفكري [٢٨].

وهذا يفسر لنا كيف قوبل هذا التمرد على الأساليب التقليدية من جانب بعض النقاد، ففي حديث أدلى بـه أنـور المعـداوي لرجاء النقاش بصحيفة الجمهور أعلن قائلا:

إنني أرفض مثل هذا الأدب.. ذلك لأنني أؤمن أن رسالة الفن – في أصولها – هو أن يفهم القارئ أولا عن الكاتب أو الفنان، فإذا لم يستطع الكاتب أن يوصل إلى القارئ مضمون أفكاره وأن يوضح له ما يريد أن يقول.. فهو لم يؤد من واجبه شيئًا، أنا أعترف أن الحياة تبدو في كثير من جوانبها غير منطقية وغير معقولة. فهل من مهمة الفن أن يزيد من كثافة اللامعقول وأن يعقّد ما في الحياة من لا منطقية؟. العكس في رأيي هو الصحيح، إننا يجب أن نقدم الحياة للناس من خلال الفن وهي معقولة ومنطقية، على الأقل حتى يكون دور الفن هو أن يحبب الناس في الحياة، وأن يقدمها إليهم في صورة تخلو من التعقيد وتجسيد ما فيها من بشاعة.. حتى لا تشيع في أرجائها كثافة الظلام الذي يمكن أن ينعكس بدوره على الجانب النفسي للجماهير، ومن هنا كان النقد مثلا يعيب على كاتب القصة أن يبني أحداثه على المصادفات مع أن الحياة – والفن يعبر عنها – في كثير من اتجاهاتها مليئة بالمصادفات.. فلماذا؟ لأن الفن يريد أن يمنطق الحياة، يريد أن يعطيها صفة المعقولية.. يريد أن يقدمها في الإطار الذي لا غرابة فيه ولا شذوذ ولا بعد عن المعقولية [٢٩].

وأنور المعداوي ناقد من بين نقاد عديدين يقفون ضد هذا الاتجاه، وعلى رأسهم العقاد وطه حسين. فالعقاد في يومياته بصحيفة الأخبار عام ١٩٦٣ وأوائل عام ١٩٦٤ وحتى آخر حديث أدلى به للتليفزيون قبيل وفاته، كان يعتبرهذا الاتجاه مجرد هذيان، وموضة تهريج ستموت كما ماتت موضات من قبلها، وأصحابها ليسوا إلا أدعياء. ويفرق العقاد بين العبث وإدراك العبث فيقول:

العبث لغو وسخافة بغير غاية أو بغير معنى، ولكن إدراك العبث غاية مقصودة لها معناها ولو كان هذا المعنى فصلا حاسما بين العمل المقصود واللامقصود، إذا جرينا على منهجهم اللغوي في المعقول واللامعقول.

إن الماء المختلط بالأتربة والنفايات عكر، ولكن العين التي تدرك أنه عكر ليست بعكرة ولا يجوز لنا أن نعكرها عمدا لكي يصبح النظر موافقًا للمنظور.. على قول الأدعياء الذين يعطوننا كلاما مختلطًا معكرا لأن العالم في رأيهم خليط من الأكدار ولا سبيل إلى تصفيته على شكل من الأشكال.

فمهما يكن من عبث الحياة التي يحياها بطل القصة حسب تصور المؤلف، فإن القصة نفسها غاية مقصودة لا عبث فيها

ولو كانت تمثل العبث كله على كل صورة من صوره في الواقع أو الخيال.

وليقولوا من العبث ما يشاءون، ولكنهم راغمين سيعلمون أن إدراك العبث جد لا هزل فيه، وأن العين العكرة لا تصلح للنظر إلى الماء العكر ولا إلى الذي يقطر بالصفاء [٣٠]. كما شارك الدكتور زكي نجيب محمود في هذا الهجوم فقال:

قد يكون في اللامعقول سحر يفتننا، لكن من ذا الذي قال إن الأدب العظيم يكتب ليسحر؟ لا، ليست هذه مهمة الأديب العظيم، بل إن مهمته أن يصوغ ((الحق)) في بناء من اللفظ، أن يكون ذا طابع فريد في مضمونه الفني، فوراءه حقيقة مجردة عن الطبيعة الإنسانية قد تجسدت فيه، فحتى لو أراد الأديب أن يجسد في أدبه الجانب اللامعقول من الإنسان فهو إنما يفعل ذلك بطريقة معقولة [٣١].

ويشارك عبد الرحمن الخميسي في هذا الهجوم وإن كان على أساس فلسفي مغاير، فبينما يستند زكي نجيب محمود في معارضته هذا الاتجاه على أساس فلسفة مثالية تؤمن بوجود حقيقة مجردة عن الطبيعة الإنسانية تتجسد في العمل الفني، نجد

عبد الرحمن الخميسي يعارض هذا الاتجاه على أساس أنه وليد مجتمع رأسمالي يربط بين الحرية والفردية، فهو يقول:

الحرية في منهج أولئك حرية برجوازية، تقوم على تحقيق الرغبات الفردية دون حائل.. إنهم يطـالبون بحريـة الفـرار، ونحن نطالب بالحرية الحقيقية التي تدفع الإنسان إلى الشـعور بمجتمعه [٣٢].

ولهذا فهو يرى في هذا الاتجاه دعـوة خطيـرة لتخريـب أرواح الشباب. أما الدكتور فؤاد زكريا فقد اعتبر الدعوة إلـى اللامعقول في مجتمعنا محاكاة تدعو إلى السخرية والرثاء فـي آن واحد، وبنى رأيه هذا على أساس أن أدب اللامعقول ظهـر في الحضارة الغربية لأسباب لا تتوافر في مجتمعنا، وقد حددها في أربعة أسباب:

أولها أن المجتمع الغربي الرأسمالي يؤكد مبـدأ الفرديـة تأكيدا أساسيا ومن المؤكد أن اللامعقول يمكن أن يكون له دور هام في حياة الفرد المنعزل، أما في حياة الجماعة المترابطة فإن دوره لا يعدو أن يكون ثانويا، إن كان له دور على الإطـلاق، ذلك لأن حياة الجماعة قائمة أساسا علىالتفاهم، وهي تفتـرض وجود نوع من المعقولية يتم على أساسه الاتصال بين الأذهان،

ولابد فيها من نوع من التنظيم العقلي الذي يتعارض مع تـرك العنان للنـزوات التلقائية والعشوائية في الأفراد، وعلـى ذلـك ففي كل مجتمع تعلو فيه كلمة القيم الجماعية، ينبغي أن تتضاءل أهمية العنصر اللامعقول في حياة الإنسان.

أما ثاني أسباب اتجاه الأدب الغربي إلى اللامعقـول فهـو تأثير الحروب على الحضارة الغربية، فالحروب نتيجـة تلـك الحضارة باعتبارها سلعة لا تنتجها إلا المصانع الرأسمالية لكنها تعود فتؤثر في تلك الحضارة بما فيها من قسوة وفظاعة بلغـت حدا زعزع إيمان الإنسان بكل القيم، ومن هنا كان الاتجاه إلـى اللامعقول في الأدب والفن الغربـي انعكاسـا لحيـاة فقـدت معقوليتها وسادها الجنون، ذلك لأن الحرب هي بالفعـل حالـة جنون على نطاق واسع.

أما ثالث الأسباب فهو أن الحياة في الحضارة الغربية حياة عملية سريعة الإيقاع، يسعى الفرد فيها إلى الكسـب والتفـوق على الآخرين، ويدخل في منافسة مريرة معهم في كل لحظـة من لحظات حياته، إنها حياة خلت من عنصر الخيال والحلـم، فلم يعد له مجال إلا في النوم حيث تبدأ الصور المكبوتـة فـي الظهور على هيئة أحلام تنطلق فيها تلك الطاقات التي أخمدتها

حياة اليقظة القاسية، ولم يكـن ظهـور الأدب اللامعقـول إلا محاولة للتعبير عن هذا العامل اللاشعوري واللامنطقي الـذي زادت أهميته في مجتمعات ازدحمت حياتها الواعية ولـم يعـد فيها مكان للخيال.

سبب رابع هو التخمة بالمعقول، ذلك أن المجتمعـات مـن فرط استخدامها للعقل وممارستها لمنطقه قد أحست بالضيق من رتابة العقل وتنظيم المنطق وأخذت تتلمس للتعبير عن أفكارها الأدبية والفنية طريقًا مختلفًا تجد فيه متنفَسا لسأمها من المعقول، فكان من ذلك اتجاهها إلى اللامعقول.

ويميز الدكتور فؤاد زكريا بين ثلاث مراحل فـي تطـور موقف الإنسان من العقل: مرحلة ما قبل المعقول، وهي مرحلة التفكير الخرافي والأسطوري، والأسلوب غيـر العلمـي فـي الحياة، ثم مرحلة المعقول، وهي مرحلة العلم والتفكير المنظم، ثم مرحلة يسميها ما بعد المعقول، وهي مرحلة اللامعقول فـي الفن والأدب الغربي المعاصر، وهي حسب تعريفها لا تظهر إلا في مجتمع يريد تجاوز العقل من فرط ممارسته لـه. ويحـدد موقفنا من هذه المراحل الثلاث فيقول إننا ما نزال فـي أوائـل

المرحلة الوسطى مرحلة المعقول مع بقاء عناصر كثيـرة مـن المرحلة الأولى مرحلة ما قبل المعقول.

ثم يتساءل الدكتور فؤاد زكريا قائلا:

فكيف يتسنى لأذهاننا أن تقفز مرة واحـدة إلـى مرحلـة اللامعقول؟ أليس الأجدر بها أن تتفرغ لممارسة تجربة العقـل والتفكير المعقول والأجدر بنا أن نركز جهودنا في التخلص من عناصر ما قبل المعقول في حياتنا وتفكيرنا لننتقل بكل طاقتنـا إلى ميدان المعقول؟

لكن جانبا آخر من النقاد كان لهم وجهة نظر تخالف هـذا الاتجاه النقدي أمثال الدكتور لويس عوض وأنـيس منصـورة ورجاء النقاش والدكتور غنيمي هلال وغيرهم، فهم يؤمنون بأن علينا أن نفتح جميع النوافذ لكل التيارات الأدبية فأولوا اهتمامهم لهذا الاتجاه ولإصلاحه في الأدب الأوربي المعاصر، وقـدموه وقدموهم إلى القارئ العربي، كمـا أولـوا اهتمـامهم لـبعض المحاولات الشبيهة التي قدمها أدبنا العربي المعاصر، ولم يقفوا منها موقف الرفض، بل قاموا بدور إيجابي في محاولة شرحها وتفسيرها.

***

إن معركة الجديد والقديم معركة دائمة، فكل قديم فيه ألفة لا نستطيع التخاص منها بسهولة وكل جديد فيه شذوذ لم نتعـوده، هذه طبيعة الأشياء. أيضا أن يحمل الجديد بذور التمـرد علـى القديم، فهذه دلالة الحياة والتطور.

وقد ينطوي هذا الجديد على مبالغة وتطور لا يحد منهما إلا ذوبان القديم والجديد معا للوصول إلى شكل جديد يعبـر عـن مضمون الحياة الجديدة.

ولعلنا نستطيع أن نخلص من هذه الدراسـة إلـى النتـائج التالية:

أولا: إننا لم نعرف أدب العبث بمعنـاه المعاصـر حيـث يتضافر الشكل والمضمون في إعلان عدم وجود معنى للحياة، إنما الذي عرفه أدبنا حتى الآن إما محاولات في الشكل تهـدف إلى تحطيم المتعارف عليه من الأشكال الأدبية دون أن تـرتبط بالتعبير عن عبث الوجود، وهذا هو الأغلـب الأعـم، وإمـا مضمون قد يعلن أن الحياة لا معنى لها ولكن في أسلوب مفهوم وشكل أدبي مألوف، وتلك محاولات أقل.

ثانيا: إن تلك المحاولات لم تتخذ يوما شكل الدعوة المذهبية التي يواصل أصحابها الدفاع عنها والعمل على نشرها على ما نحو ما حدث في المحاولات المماثلة في الغرب، ذلك أن معظم أصحابها هنا تخلوا عنها فيما بعد، حتى بدت مجـرد مرحلـة شخصية في تاريخ تطورهم الأدبي يتلمسون فيهـا أسـلوبا أو شكلا جديدا يستقرون عنده، فلم يكن القلق إيمانهم ولا التمـرد المتواصل هدفهم، وحتى بدا أن محاولاتهم لم تـتم إلا بتـأثير المذاهب الفينة في الغرب من ناحية وبتأثير الأحداث العالميـة التي تمس كل إنسان في عالمنا من ناحية أخرى دون أن تكون لها جذور عميقة في تربيتنا.

ثالثًا: ولعل هذا راجع إلى ما يكاد يجمع عليه النقاد والأدباء على السواء، من أن ظروفنا الحضارية تختلف عـن ظـروف أوربا الحضارية التي أنتجت هـذه الاتجاهـات الأدبيـة، وأن محاولاتنا المشابهة إنما هي استفادة من حرية الفنان العبثي في التعبير حتى نصبح أكثر قدرة على التجديد، أمـا أدب العبـث نفسه فلا ينطبق علينا ولا يصور حالنا، ولهـذا تحـدثنا عـن اللامعقول والاتجاهات التجريبية ولم نتحدث عن العبث في أدبنا المعاصر.

ونحب أن ننبه أخيرا إلى أن هذا البحث قد اقتصر على تتبع هذا الاتجاه في الأدب دون سائر الفنون، كما أنه اقتصر على محاولات هذا الاتجاه في مصر دون سائر البلاد العربية وأنه اقتصر أيضا على تتبع تلك المحاولات في أدبنا المعاصر دون التعرض لتلك الظواهر المتفرقة في تراثنا العربي على نحو ما يمكن أن نجد في أدبنا الشعبي أو أدب المتصوفة شعرهم ونثرهم، وهي محاولات أملتها ظروف تختلف عن ظروف العصر الراهن، ولها أهداف تختلف عن أهداف المحاولات المعاصرة، وإن كان يمكن الاستفادة منها على نحو ما استفادت المحاولات الأوربية من محاولات سابقة مماثلة تمتد إلى فنون الشعوب البدائية وأساطيرهم.

تلك هي حدود هذا البحث موضوعا ومكانًا وزمانًا.

ملحق

أثار محمد حافظ رجب ضجة حوله أكثـر ممـا أثارهـا الاخرون، لأنه ربما كان الوحيد الذي كافح فـي سـبيل نشـر أعماله، فقد رأينا أن كثيرا مما كُتب في هذا الاتجاه لم يقدر لـه النشر لعدم تحمس أصحابه أنفسهم للنشر، فهم لم يعرضوه فـي كثير من الأحيان على ناشر أصـلا واكتفـوا بقراءتـه علـى أصدقائهم، أما البعض الآخر فكان يتسلل إلى دوائر النشر كلما استطاع إلى ذلك سبيلا بلا ضجيج كأنما يشكر الظروف التـي أتاحت له نشر مثل هذه المحاولات التجريبية، فإذا قامـت فـي وجهه العقبات في الصحف اقتصر على نشر ما كتبه في كتب، فإن لم يتح له ذلك ربما اقتصر على طبع نسخ منه على الآلـة الكاتبة أو إبقائه في درج مكتبه، أما محمد حافظ رجب فقد جعل هدفًا من أهدافه أن يتخطى حواجز النشر المقامة أمام كتاباتـه، وطالب بأن يعامل هذا اللون من الكتابة عند النشر كما يعامـل اللون التقليدي الذي تعوده جمهور القراء، ولما كان هذا أمـرا عسيرا فقد أثار الغبار حوله في كل اتجاه، ولهذا لـم يقتصـر إنتاجه على ما كتب من قصص ومسرحيات ذات فصل واحـد،

بل تجاوزه إلى عدد من المقالات في دفاعه عن حقه في نشر ما يكتب – وقد كتب تلـك المقـالات بـنفس أسـلوب قصصـه ومسرحياته، وكان من الطبيعي أن ينبري له أكثر من مهـاجم وأن يقف معه أكثر من مدافع، فتكونت بذلك حصيلة لا بأس بها في تاريخ هذه الاتجاهات التجريبية.

ففي عام ١٩٦٤ أعلن محمد حافظ أنه ينتمي إلى: جيل بلا أساتذة، جيل وجد الحل في العودة إلى أعماقه.. صار هذا الجيل قائد نفسه، المعلم والأستاذ والهادي لكنه قبل أن يقول كلماته آثر أن يقول للذين سبقوه، لو سمحتم دعوني أمر، فلما منعوه صاح في وجوههم: أنا معلم نفسي يا أساتذة.. اتركوني أمـر، ولـم يتركوه يمر حتى الآن [٣٣].

ومعنى هذا الكلام أن صاحبه يشعر بأن الجيل الذي يسـبق يشعر بأن الجيل الذي يسبقه يقف حائلا بينه وبـين نشـر مـا يكتبه، أي انه يرفض تبني هذا اللون من الكتابة، ولهـذا فإنـه بدوره يرفض الاعتراف بأبوة الجيل الأدبي السابق لما يكتبـه اليوم، ويوضح حافظ رجب رأيه قائلا:

إن المسح الشامل للمنطقة الفكرية في بلادنا الآن يؤكد وجود كتاب جدد: وجود قطاع ضخم من جيل الثلاثين يمتلـك الفكـر

والأداة لأنواع جديدة من الكتابة، وإذا كانت الظروف حتى الآن لم تسمح بتقديم وإظهار كتاباتهم، بشكل مؤثر، فإن هذا لا يعني عدم وجودهم، يكفي أن هناك استمرارا للحركة في صمت. إن الحياة الجديدة التي نعيشها الآن المتعـددة الأشـكال، الممتلئـة بالخصوبة والجدب، بالحركة والسكون، بالألوان واللا ألـوان، بالانتماء واللا انتماء، أوجدت فكرا جديدا وشكلا جديدا وتعبيرا جديدا، وقد تكون النماذج الجديدة ما زالت في بوتقة التجـارب التـــــــــــــــــي مازالـــــــــــــــــــت تنصهر [٣٤].

وقد رفض أسلوبه أكثر من كاتب، فأحمد رشـدي صـالح يصفه بأنه.

أسلوب بقعة الحبر التي تنتشـر علـى ورقـة النشـافة.. العبارات ليست محددة.. ليست مثل الكلام القائم على المنطق.. ليست كالخطوط أو أضلاع المثلث والمربع أو إطار الصورة.. إنها تمتد عل هواها من خاطر إلى خاطر.. من إحساس غامض إلى أحساس طارئ.. من معنى لم يكتمل إلي معنى آخر غيـر واضح، وسوف يصبح هذا الأسلوب – إذا عاش وانتشر – أشبه الأشياء بأسلوب الأحلام التي تزور النائم بعد عشاء ثقيل، ففـي

الأحلام غير المنتظمة يعيش الإنسان حياة بلا منطق بلا قانون، بلا علامات مرور، كل شـيء يخـتلط ويضـطرب ويتتـابع وينفصل، إنك تمشي في هذه الأحلام خارجا مـن بيتـك فـي القاهرة لتجد نفسك مباشرة فوق جبل ثم قاع بئر أو طائرا فـي السماء. واللأسلوب الذي حاول بعض أدباء الشباب أن يكتبـوا به القصة والمقالة قريب جدا من هذه الانتقالات المفاجئة غيـر المنتظرة، القائمة على الصدفة والتداعي، إنه أسـلوب العقـل الباطن المضطرب، أسلوب الأحلام بعد يوم شاق أو طعام ثقيل .(٣٥)

أما فاروق منيب – فرغم أنه اتخذ موقف الرفض نفسـه – إلا أنه كان أكثر تفهما لصاحبه وتعاطفًا معه محـاولا أن يجـد تعليلا لطريقته في الكتابة، فكتب عنه مقالا بعنوان ((الغـرور الموهوم المبشر بسعادة الإنسانية)) جاء فيه:

في القصص التي قرأتها له شعرت بروحه جيدا.. إنسـان يرفض علاقته بأمه وأبيه.. يتبرأ من كل بيئته التعسـة التـي تورثه الكآبة والضحالة والابتذال والعفونة.. بتصور أن السكين في يد كل من يقابله يريد أن يذبحه بها.. يورثه هـذا الاعتقـاد وهما كبيرا بالتناقض بينه وبين الآخرين، ومن أجل ذلـك هـو

يتخفى، لا يكتب القصص التقليدية حتى لا يكشفه أحد، فهو بهذه الطريقة يستطيع أن يقول ما يشاء ولمن يشـاء غيـر خـائف، تمتصه ذاته إلى آخر رحيق، الكل لابد أن يتحول فيه، ثم تنبـع الدورة الإنسانية منها وتعود إليها، وربما يرجع ذلك إلـى أنـه عاش الحياة قطرة قطرة، فقد أبويه وزوجته واغترب عن ابنته الصغيرة ثم لا يجد من يعطف أو يشجع، وهو الجدير بالتقـدير والحب والمودة، لأنه يعطي من دمه وأعصابه وعقله، قد يتـوه في ضباب التعبير والألغاز والحجب الكثيف التي يفرضها على نفسه ويتعسفها تعسفًا ولكن يخيل إلى انه يهرب بهذه الطريقـة من عيون الناس وعقولهم (٣٦).

وعلق محمد عبد الحليم عبد الله على إحـدى قصصـه ((الكرة ورأس الرجل)):

كأن كاتبها كانت تنتابه اليقظة والنوم، وهو حين يكون نائما يكتب كتابه صحيحة، وهو حين يكتـب يقظـًا يكتـب كتابـة صحيحة، وعند نهاية القصة لم يستيقظ بل استغرق فـي النـوم تماما وألقى القلم جانبا (٣٧).

أما يحيى حقى فيصف أسلوبه بطريقة شبه حيادية، فتـراه يقول:

إنه يتميز بأسلوب يدل عليه ويكاد هو ينفرد بـه، وأعنـي بالأسلوب، المضمون والشكل واللغة، الأسلوب يعد في نظري من نسل الذهب السريالي.. وكما كان العهد بالمذهب السـريالي فإن أسلوب محمد حافظ رجب لابد له أن يفرض الفرقـة فـي الآراء. بل لعل هذا هو مطلبه اللذيذ، سيشجب أنا س هذا اللون من الأسلوب ولا يرون فيه إلا هذيانًا متصلا لا طائـل وراءه، ويطالبون بسد المسالك أمامه خشية ضرره إذا تفشى، وسيرتاح له أناس آخرون ويرونه معبرا أصدق تعبيرعن مشاعرهم، وله عندهم فوق ذلك طرافة الجديد الذي ينقذهم من رتابة القديم الذي كاد أن يبلى هو وعصره، وسيقرؤه أناس غيرهم باستخفاف ولا سخط من باب التسلية ثم يسلكونه مع بقية التقاليع.. قرأت هـذه القصة (مخلوقات براد الشاي المغلي) فتراءت في ذهني لوحة من تصوير دالي، فنحن في عالم مفتت مشوه، أهله قزم وأصم وأعور ومقطوع الساق وأصلع وامرأة استحالت إلى دمية، ومن عنوان القصة وحده تفهم أننا مقبلون على عالم متداخل تخـتلط عناصره في عجينة واحدة وتتبادل وظائفها، تداخل وتبادل ليس بين الأحياء فحسب بل بين الأحياء والجماد: إنسان يسكن علبة سجائر، وإنسان يدخل براد الشاي أو ساقًا خشبية، وإنسان ينفذ من أذن إنسان إلى داخله، حتى البيرة مختلطة بالشاي [٣٨].

أما صبري حافظ فإنه كان أكثر تعاطفا وتفهما من سـابقيه لتجربة حافظ الفنية، فهو يصفها بأنها:

لا تهتم أساسا بالتقيد بحرفية الصورة المألوفة للواقـع وإن التزمت بها بصورة من الصور، فتنافرها مع الواقع ليس فـي نهاية المطاف غير وجه من وجـوه الالتحـام بهـذا الواقـع والصدور عنه، فهي تنطلق أساسيا من الفنتـازى محلقـة فـي أجواء أكثر جنونًا وسوادوية من أجواء ((كافكا)) وإن كانـت أقل نضجا وشعرية.. محطمة أمامها كل شيء: الزمن والواقـع والشخصية..معبرة برغم ذلك في الأقاصيص الناجحة عن أهم قضايا الواقع وعن نموذجه النمطي [٣٩].

ثم يفرق صبري حافظ بين أسلوب ((كافكـا)) وأسـلوب حافظ رجب بأن الأول رغم بداياته اللاواقعية إلا أنه يجنح عند معالجتها إلى أدق التفاصيل الواقعية المتفقة مع المنطق الشكلي، أما عند محمد حافظ رجب فترافق البداية الفنتازى أسلوب بنـاء متماثل لا يعتمد بأي شكل من الأشكال علـى أسـلوب السـرد المنطقي، لكنه يلجأ إلى خليط من المونولوج الجامعي وأمشـاج من الأساطير التاريخية وفيض مـن الصـور التـي يسـتحيل

تصورها وإن كان من الممكن إدراكها والوصول إلى كثير من دلالتها.

ثم ينتهي أخيرا إلى أن أقاصيص هذا الكتاب تضمها وحدة واحدة، هي في النهاية وحدة الرؤية التي يصدر عنها.. وهـي بهذا من أقدر أقاصيص هذا الجيل على بلورة الملامح العامـة والأبعاد العميقة لهذه اللحظة الحضارية التي تصدر عنها، وهي برغم وقوعها أحيانًا في براثن الخطابية والتخطيط الذهني فقـد تمكنت من فتح طاقات تعبيرية ثرية أما الأقصوصة المصـرية تمكنها من تناول الكثير مـن القضـايا والموضـوعات التـي تستعصى على التناول بالأساليب القديمة وخاصة فـي اللحظـة الحضارية المتغيرة دوماً.. كما نجحت في الوقت نفسه في تقديم عالم قصصي متكامل له ملامحه الخاصـة وسـماته الفريـدة، مشكّلة بذلك وجها بـارزاً وهامـا مـن وجـوه هـذا التيـار الأقصوصي الفريد.

وقد دخل محمد حافظ رجب معركة أخرى أكثر ضـراوة حول كتاباته مع مجلة الثقافة الأسبوعية في أواخر عام ١٩٦٤ وأوائل عام ١٩٦٥، وذلك على أثر نشر مقال بالمجلة فـي أول ديسمبر عام ١٩٦٤ بعنوان ((دراسات في القصة القصـيرة..

بين الشكل والمضمون)) تعرض كاتب المقال لقصـة محمـد حافظ رجب ((الكرة ورأس رجل)) التي سبق نشرها بمجلـة القصة الشهرية في عدد يوليو من السنة نفسـها، وقـد طالـب صاحب المقال أن تكون القصة مجرد حلم حتـى ((يتمتـع)) القراء بها، وواضح أن كاتب المقال كان يتحدث – كما تحـدث من قبله أحمد رشدي صالح – من خـلال المقـاييس التقليديـة للقصة، فهو يبحث عن تبرير لما يسود جو القصة من غرابـة، وهذا لا يكون إلا عن طريق تحويل القصة إلى حلـم، وهكـذا تصبح الغرابة محصورة في نطاق حل فردي بدلا من أن تكون واقعا في العالم الخارجي ينعكس على نفسية البطل كمـا يريـد محمد حافظ رجب أن يقنعنا، ولو كانت القصة مجرد حلم لزالت الدهشة من عيون قرائها، وهذا – مرة أخرى – عكس هـدف مؤلفها من كتابتها. وهكذا فضل كاتب المقالـة قصـة أخـرى لأسلوبها التقليدي رغم أنه يعلن أن فكرتها بعيدة الاحتمـال وأن ما وقع لبطلها نادر الحدوث، بينما يرفض قصة لكـرة ورأس الرجل رغم اعترافه بمضمونها الإنساني.

غير أن ما أثار محمد حافظ رجب هو تعليق من تحريـر المجلة ورد في نهاية المقال جاء فيه أن المجلة ترى أنـه مـن العيب أن تعد قصة ((الكرة ورأس الرجل)) وأمثالها نوعا من

الأدب يمت إلى الفكر من قريب أو بعيد، ثـم وصـفتها بأنهـا سلسلة من صور رأس مهلوس واقع تحت تأثير عقـار مخـدر ليس فيها ما يمكن أن يسمى أدبا.

وعلى أثر ذلك نشرت المجلة مقالا لحافظ رجب يرد فيـه على المقال والتعليق معا، وكان مقاله بعنوان ((نحن المخدرين نقول كلمتنا)) (٤٠) ومما جاء فيها قوله.

نحن المخدرين نقول كلمتنا..

نتناول العقار المخدر ثم نقول كلمتنا: ننسى به وجه.

المقت والغل: وجهكم، ونحاسبكم.

نحن المهلوسين الأبناء غير الشرعيين لهذا الزمن..

لهذا المكان.. نقول كلمتنا: كلمات العذاب واليـأس مـنكم والتشنج..

نقولها ونحن أنصاف مجانين.. أنصاف عرايا.. أنصـاف عقلاء وأدباء.. أنصاف أفندية ومثقفين.

نقول لكم.

....

فجأة وجدناكم ملائكة تعزفون لسنابل القمح الذهبية.

وتتغنون بأغاني الحصاد.. وفجأة وجدنا أنفسنا غرباء..

منبوذين.. خوارج.. ومرفوضين..

نحن الوهم.. وأنتم الحقيقة.

وبقيتم منفردين بمزاميركم في الميـدان.. ولكـي تظلـوا تعزفون.. درتم تبحثون عن محاربين تجعلونهم أعداء لكم.

في الطريق.. فوق الأرصفة عثرتم علينا واقفين فوق عتبة الانزعاج، ننظر إليكم مشدوهين تلعبون اللعبة.. ثم سـحبتمونا بحبال الوهم.. وصرتم تنفخون في بالون الخدعـة.. تنفخـون حتى انفرجت الأحشاء فينا فخرجنا نجمعها بأيدينا.. فـي تلـك اللحظة صحتم: خرجوا من الصـف.. ديـدان الأرض تغـزو التربة.. التربة مهددة بالقحط.

....

نحن الخوارج نكتب اللامعقول. نكتب الغموض ضد لحظتنا الراهنة لنقوض البناء. ونعوق التطلع إلى مستقبل أفضل.. هكذا تتهمنا أقلام تتشاءب في المجلة.. تحاول إقناع الجمهور بسذاجة التهمة.. لكن أين الجمهور الذي يقرؤها؟

عجز الرجل (يقصد رئيس التحرير الأستاذ محمد فريد أبو حديد) عن تقدير القصة لكنه شعر بالصدق، هـذا مـا نريـده بكتاباتنا: الارتطام بالإنسان لينتبه.

كتاباتنا خبل، امتهان، لعقل الإنسان.

كتاباتكم تنتمي إلى الفكر.

كتاباتنا:ديدان تتلوى.. تغزو التربة، تنتج قحطًا والرشاشات في أيديكم تبصق المبيدات في حلوقنا.

كتاباتكم. رزانة،، تربة ثابتة تنتج غلة وافرة..

نحن مرضى وأنتم أصحاء.

نحن هلوسة وأنتم عقلاء.

لكن من يحكم علينا؟ أنتم؟

نحن بلا أدوات.. بلا مرمى. بلا كلمات.. وأنتم

تملكون كل الأدوات.. (يقصد أدوات النشر).

افتحوا باب المناقشة بيننا وبينكم.

تعرضوا معنا إلى أنظار النـاس واثبتـوا لحظـة تحـت المجهر.. يومها نترك للجمهور الحكم إما أن نسجن في قارورة عقار مخدر، وإما أن نصعد إلى السطح ونطل عليكم.

وفي العدد التالي رد رئيس التحرير الأستاذ محمد فريد ابو حديد معلقًا على المقال بعنوان ((الكلمة المظلومة)) جاء فيـه أنه يوجه الحديث لطائفة الكتاب الذين يكتبون كلاماً لا معنى له يمكن أن يستخرجه العقل البشري منه ويسمونه لونًا جديدا مـن الأدب الحديث:

إن هؤلاء الكتاب فيما يظهر يرون أن الكلمـة قـد فقـدت وظيفتها في الحياة الحديثة وأفلست إفلاسا تاما، فهم يتجاهلونهـا ويستخدمون ألفاظًا خالية من كل معنى تشبه الكلام الـذي قـد يسمعه من يزور مستشفى الأمراض العصبية الذين نـدعو الله لهم بالشفاء ويخرج بعد أن يسمع كلامهم وقلبه ممتلـئ رثـاء وحزنًا من أجلهم [٤٦].

ثم يتحدث الأستاذ محمد فريد أبو حديد عن أسباب الغموض في الأدب فيرجعها إلى ثلاثة:

أولها: أن يكون الشاعر لم يملك بعد ناصية الكلمة فصارت عباراته ملتوية يحيط بها ضباب يحجب عن الناس معناها.

ثانيها: أن يكون الغموض ناشئًا من إشارات بعيدة إلى أساطير غريبة لا يعرفها القراء.

ثالثها: أن يكون الغموض ناشئًا عن قصد أراده الكاتب وهو أن يحجب المعنى الذي يعبر عنه بعبارات ملتوية كما أن أصحاب الكيمياء المزيفة يتعمدون أن تكون عباراتهم غامضة حتى لا يعرف الناس أسرار تحويل المعادن إلى ذهب في القرن الوسطى.

ثم يخلص إلى أن الغموض لا يكون ناشئًا من عيب في الكلمة نفسها بل من عيب أو انحراف في الكاتب نفسه، إما عن عجز أو قصد منه.

وبعد أن يطالب دور النشر والمجلات والصحف بألا تقدم إلا ما يمكن أن يؤدي لعقول الناس معنى يتصل بها فيحركها أو يتحداها أو يحمل لها غذاء فكريا وعاطفيا يقول:

فطريقة اللامعقول في التجربة الأدبية الجديدة تريد أن تثبت أن الكلمة قد فقدت عقلها وأنها أصبحت غير صالحة للوظيفة التي كانت تؤديها للإنسانية منذ مئات الألوف من السنين فصارت اليوم – واليوم فقط – خيالية من قوة الإرادة وأنها قد أفلست، فمن الواجب أن نعترف الآن بجنونها حتى تعرف الإنسانية طريقة جديدة للتفاهم تستغنى بها عنها (٤٢).

ثم يسخر مما يسميه بطريقة اللامعقول في الأدب فيقول إن هذه الطريقة تريد إقناع الناس بجنون الكلمة حتى يتركوها ويحاولوا محاولة جديدة أخرى لابتكار ما يقوم مقامها.

فقد تهتدي التجارب الجديدة مثلا إلى ابتكار طريقة تشبه الحساب أو الجبر للتعبير عن المعنى الذي يريده أصحاب التجربة ويقصدونه، وقد تهتدي التجارب الجديدة إلى اختراع آلة مبتكرة يضع الناس فيها قوالب للمعاني التي يريدون التعبير عنها فتخرج منها أشعة تصل مباشرة إلى العقول فتنتقل إليهم المعاني بغير حاجة إلى الكلمات.

ثم يعود الأستاذ محمد فريد أبو حديد إلى الموضوع نفسه في افتتاحية عدد آخر من مجلة الثقافة بعنوان ((ظلام وبرد)) فيتحسر على أدب الأيام الخوالي الذي ذهب إلى رحمة الله

ويبكيه فوق قبره في وحشة الصحراء، أما اليوم فكلما اطلع على لقطعة أدبية حديثة أصابه شعور مبهم من الغم والهم والحزن، إلى أن يقول:

كان الأب في تلك الأيام مفهوما واضحا يؤدي وظيفته معا، ولكنا ويالللأسف نقرأ اليوم ونقرأ وقلما نخرج مما نقرأ بمعنى[٤٣].

وهو لا يتحدث عن أدبنا المحلي فحسب بل عن الأدب الجديد في أوربا وأمريكا أولا حيث لم يعد نقدا للحياة على حد تعريف ماتيو أرنولد للأدب، بل أصبح منقطعا كل الانقطاع عن الحياة. ثم يحمل على هؤلاء الذين يقلدون فرجينيا وولف وجيمس جويس مع أننا نعيش في عالم مختلف عن عالمهم، ثم يقرر أن عدوى أدبنا لم تصل – والحمد لله – إلى حد الخطورة للآن، لأن ما يعرض منه لا يلقى إلا عقولا لا تفهمه ولا يجد فيه أحد جمالا ولا متعة ولا ارتياحا.

ويختم الأستاذ محمد فريد افتتاحية بنقد الدعوة إلى فتح النوافذ التي تطلعنا على ما يجري في العالم لأنه قد اتضح أن:

أدباءنا لم يفتحوا لنا النوافذ التي تجدد لنا الهـواء وتسـمح لأشعة الشمس أن تدخل إلى أدبنا وإلى مجتمعنا، بل فتحوا لنـا بعض النوافذ التي لا تطل إلا على خرابـات مملـوءة ببقايـا محطمة من الزجاج والفخار وقطـع مـن الهلاهيـل القديمـة ومصاصة القصة.

نماذج مختارة

انتحار مؤقت (*)

- جورج حنين

في أعماق الأدراج الزرقاء

التي رحلت مفاتيحها إلى الأقفال المتوحشة

وتاهت خطاباتها في سوق الاعترافات

وفي أعماق الأدراج الملونة بلون التلميذة

بين سيجارة ذابلة وصفعتين.

يرجع تاريخها إلى الفضيحة الأخيرة

يحدث أحيانًا أن تلتقط

شفاة مرة

* (مجلة التطور ، عدد ٢ فبراير سنة ١٩٤٠)

تتلو كلمات قريبة

تهبط كالحصى

منحدر الصوت

شفاة نادرة مختصرة

تتضح لتدع جاسوسا يمر

وهو متحف في فرقة عازفة

لا أعرف أبدا أي لحن

يتشبث بطرق من اللهيب

والآن تقف النافذة

بغير عمر ولا ضوء

شقيقة الشفاة المرة

فإنه منها تدخل الأعصاب الهائجة

متلبسة أياد بشرية

تقطع رءوس النساء

بعد الحدب

على مائدة ما

شيء يبتسم خلال كل نعاس العالم

إنه وجه

لا يلمح أبدا

ولا ينسى أبدا

وجه تؤرجحه

ثلوج الذكرى التي لا تنتهي.

رقصة الزيف (*)

- **بدر الديب**

مقامة مهداة إلى الحريري القادر على الأصالة [٤٤].

مرت علي أيام طويلة وأنا سائح في بلاد الله لا أعرف لي وطنًا ولا أهلا، أطوف في الآفاق وأنا أغمغم لنفسـي نَغَمـا لا أدري كيف أتاني ولا أذكر متى سمعته.

كنت أسير بلا زاد إلا توكلي على الله القـادر أن يهبنـي لحظة قادمة أحيا فيها. لم يكن لي أمل أبعد من هذا،ولم يكن الله يحارمني منه.

وظللت أجتاب الأرض أصاعد في جبالها وأنطلـق خفيفًـا ميسور الخطو في السهول والحقول حتى تقطعت حوالي أسباب العمران واختفت عن ناظري معالم البنيـان ومـآثر الإنسـان، ووجدت نفسي في سبسب لا يستطيعه البصر، ولا يجرؤ القـدم عليه، ولا تدركه الروح إلا وجلة خائفة تشهد الزمـان كلـه أو تعاني وحدها كل المكان.

---

* (مجلة البشير، ٩ أكتوبر سنة ١٩٤٨)

وبينما أنا في حيرتي لا أدري ماذا أصنع، وقد أنبتت حولي جسور كنت أطمئن إليها، وتوقف النغم في حلقـي وأحسسـته غريبا كأنما يخرج من حية بعيدة بعيدة قد حبسها صخر كبير لا هو أجوف فأستمع للصوت رنة أستريح إلى التعرف عليها ولا هو مغلق على نفسه فلا أعود أسمع هذا الصدى الغريب الـذي يشقشق داخلي، فرفعت رأسي إلى السماء أستمد منهـا الغـوث والمعونة، وتذكرت صلصلة الجرس التي تنـزل مـع الـوحي على نبينا الكبير فأصابني خوف ورعدة وأحسست نفسي يسمها عارض كبير فما أرى نفسي إلا وقد ألقيـت علـى الأرض لا أحس لوقوعي صوتًا ولا جهة ولكنني أرى الأرض قد التصقت بجسدي كله فلا أدري تماما أأنا ساقط على ألأرض وهي تحتي أطمئن إليها وأستريح لرقدتي عليهـا أم أنهـا قـد انتصـبت فاستقامت وراء ظهري فكأنما أصباها ذلك المس، ولم يـدركني أنا الواقف على قدمي، فرحت أتحسس جسـدي وأطلـب الـدم والكلوم في أعضائي فلم أجد بها أثرا من ذلك وكأنمـا وقعـت على حرير رخي، أو سحابة من تلك السحائب الشـفيفة التـي أراها أمامي في السماء. فحمدت الله على نعمائه، ولم يغادرني أملي الكبير فيه. فلقد تلقيت في صباي عن شيخي درسـا فـي الحمد لا أنساه. كان يقول لي رحمه الله: إذا ألمت بـك ملمـة

أغمض عيونك وافتحهما فإذا وجدت نفسك ما زلت حيا فـأطلق تسابيح الشكر والعرفان وأغرق روحك في مذلة العبـد أمـام الرب الكبير القادر القهار.

يا رب أنا عبدك المذلول بين يديك قد طردتني مـن أرض أقدامك.

يا رب إنني لعين قد عرضت روحي على العناصـر كلهـا فأبينَها ولم يحملها عني أحد.

يا رب أنا مسخ ممسوخ أجوب الأرض أبحث عن اسـم أو رقصة.

يا رب أنا المنكر المغلوب على أمره قد طردتنـي شـفاة الناس، والتوت فلا تنطلق اسمى، وانحرفت عني العيون كأنمـا أصيبها في أجفانها أو أفتحها مشدودة فلا يغمض لها جفن.

يا رب لقد لعنتني السماء والأرض.

يا رب جعلتني أطلب اسمى صدقة من الناس وأسترزق من أطراف الناس رقصتي أنا.

يا رب هبني كيانًا أقوم به وأعطني اللهم من لدنك رقصة.

يا رب ارفق بأرضي وارحم سمائي من عيوني الملعونة.

أنا أرى

أنا أرى

أنا أرى وحدي في الفضاء، بين الأرض والسماء،

لعنة وقفها الله علي

أرى وحدي في السماء.

أرى وحدي في السماء.

أرى وحدي صقري الملعون.

كان صقري الأسمر يصرخ وأنا ثابت أرقبه، أسـير فـي رقدتي.

لقد لُعِنَت أظافره فتشبث في الفضاء بين الأرض والسـماء وتُرِك لي وحي، وحدي أرقبه.

يا رقصة الزيف قد هدني زمانك.

يا رقص الزيف لا بعد في حركاتك.

يا رقصة الزيف أنا مقتول، مقتول على لوحي المحفوظ بين الحقيقة والناس.

أنا، أنا وحدي قد طُمست سطور بدمي.

لقد قتلتني رقصة الزيف بين الحقيقة والناس.

بلا عنوان (*) (٤٥)

- عباس أحمد

نحن أربعة أو ثلاثة، لست أدري. كل منا، قضى عمره – ربع قرن على التقريب – ثم جمعتنا الظروف، بطريق لا يمكن تحديدها، والواقع أن عددنا أربعة أو ثلاثة، نحن لا نتحـرك إلا في الظلام – وفي سرانا لا نعرف كيف ننحـى عـن عيوننـا أطياف الليل.. فيختلط علينا الأمر – ولا ندري كيف نميز بـين الحقيقة والوهم.

في صباح يوم ما، يخرج كل مننا من بيته، يختلط بالناس، ويؤدي عمله بإخلاص، ويتحدث مع أقرانه في السياسة، وفـي المساء نجتمع – بالصدفة – في أغلب الأحيان، ونتخذ طريقنـا إلى غرفة صديقنا عادل، ولما كنا جميعا قد تخرجنا في الجامعة – في أعقاب الحرب الدولية الثانية، فكثيرا ما نقطع الوقـت – أثناء سرانا إلى حجرته – بالتحدث فـي المشـاكل الإنسـانية الكبرى، ولكنني ألاحظ أن مشاعرنا تتخذ دائما لون الجو الـذي

---

* (لم يسبق نشرها ، كُتبت عام ١٩٤٨).

نجوس فيه.. إن مصابيح الشارع ما تزال زرقاء، وقـد هجـر الناس الحواري والأزقة، وتركوها ملاذاً للقطط البرية والكلاب وقد تكون البيوت بلا أبواب.. مجرد أبنية قديمة متداعية، فيهـا فتحات لا تؤدي إلى شيء. فوق أكوام القمامة تـرف روائـح غريبة، وفوق جدران البيوت عبـارات كبيـرة حمـراء ((لا تتبولوا بجوار الحائط))، ((تعيش فرقة الأسد المرعب)).. ((الجلاء بالدماء)) إلخ..

ولعل ميزة عادل، أنه يستطيع أن يهيئ لنا جـوا هادئـا،. نستمر فيه إلى مطلع الفجـر – لا نخشـى طبعـا أن تنقطـع المواصلات، إننا في الغالب لا تخـرج مـن عنـده إلا شـفي الصباح، لأن عادل إنسان مهذب رقيق، يجمع بجانـب قدرتـه على الاستيعاب قدرة جباة على تحويل المجرد إلـى رهافـة، ورقة الوجود حوادث.

المجتمع أناس يرتدون القبعات أو العمائم أو الطـرابيش.. ويملأون الشوارع والأزقة والبيوت.. والحرب أشلاء وجثـث ودم.. وبيوت مهدومة وأطفال مشوهون.. الواقع عنـد عـادل، واقع بحت: بضع حوادث، لا رابط بينها البتة، شيء ما، أشـبه بحوادث الأحلام.

قال لنا، وهو يواصل حديثه:

((... هذا هو تفسير حلمي الأول قد أكون واهما فيه بعض الشيء، ولكني قلته كما أحس به. تلك أيام، كنت فيها مضطرب الأعصاب، وكانت حجرتي التي أسكنها قبل هذه مليئة بالجرذان السود.. ولم تكن أحلامي تقع إلا في حنايا الظلام)).

إن حجرة عادل الجديدة حجرة صغيرة، لها شباك شـرقي مغلق اتقاء البرد، وبها سرير من الحديد، وفي وسـطها مائـدة دائرية. لم ينته عادل بعد من مفاوضاته مع الجيران لتوصـيل النور، في الليالي يضيء مصباحا غازيا كبيرا يضـعه علـى المائدة التي نجلس حولها، فلا تبدو محتويات الحجرة إلا غرفة في ضوء أصفر باهت.. لعلي زرت هذا المكان قبل الآن.

هل زرته!

أنا: ((ولكنك لا تستطيع أن تجزم إلى الآن: هـل كانـت بقية الشخوص التي في بهو الزجاج أناسا حقيقيـين، أم مجـرد دمى ملونة من دمى المانيكان؟!)).

عادل: ((أجل يظهر أنني كنت أبذل كل ما في وسعي في رقصتي مع النورية، فلم ألتفت إلى هذا الأمر (يثبت منظـاره

على عينيه) لا يستطيع الإنسان أن يؤاخذ نفسه على ما يحدث في أحلامه، كل شيء هنا يمضي في مجال طليق)).

ومن عادة محمود – حين تستبد برأسه فكرة معينـة – أن يقضم أظافره إنه أحد الثلاثة أو أحد الأربعة. ليكن هذا الأمـر كما تشاء، إنه يقضم أظافره، بشغف لا يقـف عنـد حـد، إن رءوس أصابعه حمراء يلمع في ثناياها الدم، إن شغفه بالقضـم يصرفه عن إدراك ذلك.

محمود: ((ولكنك على كل حال، واثق من أنك أفرزت دما من نهود النورية؟)).

عاد: ((أجل، لم يكن في بهو الزجاج أحد غيرهـا يبـدي دليلا على الحياة، كانت وحدها في ركن، متكئة على كوم مـن الزهور.. وكانت أناملها تجوس، فيخيل إلي أنها تحلـم، فلمـا طعنتها بالحربة التفت إلى الشخوص الماثلة من حلوي في بهـو الزجاج فيئست من معرفة شيء، وفي لحظة اليـأس الحقيقيـة يفعل المرء ما يبدو له، (ينفض سيجارته في علبة على المائدة) فتراني اقتربت من النورية الملقاة علـى الأرض، وغمسـت يدي في دماها، واستوثقت من أنه دم حقيقي.. إن وجود ((أمين)) صديقنا الأخير مستلقيا على السرير، ومقلبا بين يديه مجلـة

قديمة – لا يلغي التردد. إنه أحد الثلاثة أو أحد الأربعة، شـاب طويل، أسمر اللون، أجعد الشعر، يتميز بيننا بسـعاله الشـديد. حينًا يستبد به السعال، يتكتمه وهو يتلوى.. ثم يفلت الأمر مـن يديه، فيطلق الفورة على أشدها، شيء ما في صدره، يتفجر أو يتمزق، يروح وجهه يبحث عبثًا عن هواء، ويتأمـل الأشـياء المعروضة في واجهات المحلات، إن الشـخوص المحبوسـة وراء الزجاج، بينما تقف وعليها ملابس جديدة، وفـي عيونهـا بلاهة عميقة تثير فيه – كما يقول – معنى القرن العشرين.

قال وهو يزيح المجلة عن وجهه:

((لماذا لم تذهب إلى الشخوص وتتحسسها، فتستوثق مـن الأمر؟.)).

عادل: (بشيء من الحدة) ((لم أكن أستطيع.. كان قلقـي على الغائب فوق ما يتصوره العقل. وكنت لا أملك أن أضـع نفسي من الأشياء وضعا مناسبا، إنها لحظة حمى. وخيّل إلي أن حركة ما هستيرية قد تروح عن نفسي وأدل بها على أنني حي، من ثم، اندفعت إلى الزهور، وغمستها في الدم، ورحت ألـوث الجدران (أنفاسه تسرع) قد لا يتاح للإنسان أن يقوم بمجهـود أشق من هذا.. لم أكن أهتم بمقدار وعيي بمـا أفعـل، ولـذلك

انطلقت قواي في ثورة مجنونة، لا أدري أين كانت تنتهي، لـو لم أقف بغتة على رؤية الظلال الحمراء سـاجية فـي زجـاج الأبواب)).

محمود: (يخفي أصابعه المخضوبة في غطاء المائدة) ((أما قلت إن الظلام كان سائدا في بهو الزجاج؟)).

عادل: (بلهفة) ((الظلام!؟.. أجـل (يصـمت) ولكـن القطع الفضيلة والأقداح الفارغة، كانت تثير على الموائد بريقًـا لا تنفك شعاعاته تجول، وكان في صدر النورية عقد من الماس يضئ دمها المتجمع على أرض البهو (بذهول) لو أني أذكـر)).

إن المصباح يقوم على المائدة بيني وبين عادل، وفوقه في السقف دائرة من الضوء، تجول حولها دوائر مـن الظـلام، و الإنسان خلال جلساته الطويلة، يأتي بحركات لا يقصدها فتهتز المائدة ويهتز المصباح.. وترتعش على السقف دائرة الضـوء، ودوائر الظلال، في بعض الأحيان، أشعر أننـي هـو.. أننـي الآخر.. وأقول لنفسي إن الازدواج يأتي نتيجة مفارقات غايـة في الرهافة ما كانت دوائر الظلال، ليتميز بعضها عن بعـض، بل لقد كانت دوائر الظلال نفسـها، انتشـارا طبيعيـا لـدائرة

الضوء. إن عادل، لا يتورع عن أن يرتب سلوكه في اليقظـة، على ما يحدث له في الأحلام. إنه يستفيق من النـوم وتكـون قبضته مطوية على قرش وهمي، فلا يجد حرجا، في أن يقلـب حجرته رأسا على عقب، بحثا عن القرش الموهوم!.

ما أظن أن الوقت إلا بعد منتصف الليل، نحـن أربعـة أو ثلاثة، وأصوات الليل تفجأ الصمت من آن لآخر، سقطة جسـم صلب أو نداء من بعيد أو انسياب صـنبور. أصـوات الليـل مريبة، ولا يمكن تحديدها.

إن عاد يمد يده، ويطلق من أصابعه عقب سيجارة في كوب به بقايا شاي، نحن جميعا نسمع صوت الانطفاء، ونرى نهايـة السيجارة تطفو على سطح السائل الأحمر. في بعض الأحيـان نرى من حقنا أن نتوقع شيئًا ما – أي شيء – مهما كان غريبا غير مألوف.

وتململت في مقعدي، وتراءى لي أن أفعل شيئًا أحسـم بـه لحظة مرهقة، نقرت بسيجارتي على حافة العلبة، وانتظرت أن يثير النقر حديثًا نتعلق به، ثم وقفت، وقربت فمي من المصـباح لأشعل السيجارة وكانت نهايتها تشتعل، وكان وجهي يتوهج في

ضوء المصباح، وكان عادل ينظر إلى وجهي خلسة، أتراه يبطن لي شرا؟!.. لم أشأ أن ألتقي به.

قلت، ولم أكن فكرت ولم أدرك أنني أقول، إلا بعد أن قلت، ولم أعرف صوتي:

((ومن كان الغائب؟!..)).

وحاولت أن أفهم ماذا أعني، فلم أستطع، ولم أكن أبعدت عن المصباح وجهي. وخيل لي حينما شرقت، وانطفأ المصباح، وسادت الظلمة، أنني أردت ذلك بطريق ما.. في ثنايا الشعور بالحرج.. تبدو تألقات صغيرة من الخوف.

كل منا يبحث عن ثقاب.. فلا يجد.. نحن نصير كتلا غامضة. عادل يتحسس طريقة إلى ركن الغرفة، هناك مقعد خشبي صغير عليه أكواب زرقاء وموقد وأطباق بيضاء، لا، لا يوجد كبريت. صوت عادل: ((لو أننا فتحنا الشباك لا ستمتعنا بأضواء الليل، وغيرنا هواء الحجرة (صمت..) أو ليهبط أحدنا فيشتر ثقابا.)).

لا أحد يجيب. صمت.

صوت محمود: ((ما أظن أحدنا يرضى بالنـزول الآن.)).

صوت محمود: ((ما أظن أحدنا يرضى بالنـزول، اجعلوا سيجارة واحدة على الأقل، مشتعلة دائما، (صـمـت) عـادل يتحرك تجاه الشباك ويفتحه، الهواء بارد، والقمر يسبح قـرب حواف سحابة بيضاء. الأشياء من حولنا تبين، تبدو في الضوء لون الجدران. يتحرك عادل ويخلى للضوء سبيلا آخر، أصـبح لأعمدة السرير ظلال على الجدران، إن عادل لا يعـود إلـى مقعده حول المائدة – ولكنه يقف قرب مشجب طويل، يتدلى منه معطفه الرمادي القاتم. تلتقي عيناي بعينه عبر الظلمة والسكون أنا: ((أجل، من كان الغائب؟ من هو؟)).

عادل واقف مكانه بقرب المشجب، عبر الظلمة والسكون.

وعلى الرغم من أنه راح يضغط حافة المكتب التي يسـتند عليها، ويتخذ من شعوره بصلابة الخشب، حدا يقف عنده، أجل قد يكون، ولكن ما جدوى ذلك، وكل شيء يرتد لديه في آخـر الأمر، فيذوب في أغواره المضطربة، ويصير مشـكلة حيـاة. ماذا يجديه إن أحب أو لم يحب؟ إنه في حاجة إلى شيء آخـر، إنه في حاجة إلى طريق ينتهي به إلى شيء، والحب لا يوصل،

إنه يعرفه أنه طريق إلى الداخل. إنه في حاجة إلى حدود، إنـه في حاجة إلى الإيمان الذي يجعله يشير إلى شيء ثم يقف عنده وقفة مطلقة – يقف عنده لا بالمنطق ولكن بالحياة، إنه يهـذى لأنه يعرف أن هذا مستحيل، إن الوقفة المطلقة عنـد شـيء لا تكون إلا بالوقفة المطلقة بالحياة – وهذا هو الموت!.

الجثـــة [46]

- <u>أحمد مرسي</u>

(1)

ما هذه ما هذه؟ هل جيفة تحت الدجى؟

لا بل خيال رابض في الليل مقتعد الخطى،

ألقت به الريح الغشوم إلى الطريق على الثرى..

فرنا إلى كأنه قبس الشقاء من الهوا

ودنوت منه كأنني أمشي إلى ماض بعيد

وفؤادي المحروق يخفق في لهاث مستزيد

ويداي ترتجفان رجفة المقرور في برد شديد

وأنا أسير إليه مرتعدا كأني لا أريد.

رؤياه، رؤياه الرهيبة هاهنا فوق الطريق!

قربت مسافته فبعد دقيقة أخرى يبين

فأراه منطرحا على هذا الرصيف كما يكون

وأعود أسأل هل تخفى في الظلام من العيون

أم من خيال آخر يجري وراه مع الظنون

أحقيقة أحقيقة ألقى به فوق الطريق؟

واها دنوت دنوت منه إذا به تحت الغطاء

كحقيبة ملأى بألغاز الكوارث والقضاء.

أو طفلة مهجورة في الليل تنظر للسماء

ما خطبها ما خطبها.. لغز يحجبه المساء

أفأنزع الآن الغطاء؟ أأنزع الآن الغطاء؟.

قد تستحي مني وللعذراء ما يورى الحياء

أتكون عارية النهود؟ قد تكون بلا رداء

فتصيح من خوف ومن ألم ومن خجل براء

أفأنزع الآن الغطاء؟ أأنزع الآن الغطاء؟

أأفر من قادمه؟ أأفر من هذا الطريق!

(٢)

في الشارع المهجور مصباح يغالبه التعب

ألقى أشعته هناك فما أبنا من الحجب

إلا ظلال جريمة. تحت الظلام لها العجب

شنعاء خدرت الهواء.. وخدرت صم الشهب

ماذا رأيت؟

رأيت ثمة جثة تحت التراب؟

أم ثمة جمجمة يعف على منافذها الذباب

وعلى لجواها الدم المراق تحسبه خضاب

شعثاء مزق رأسها.. كفريسة بفم الذئاب

أسنانها السوداء كمنشار قديم منحطم

صدأ عليه كأنه رمد بعين أو ورم

فمها الرقيق شفاهه.. مستنقع بئر الرمم

وتخاله العين المشفة عالما خافي الظلم

ماذا رأيت؟

رأيت مهزلة الوجود على الطريق.

(٣)

أنا في الظلام كنقطة.. عبر المدى أنا في الظلام

أهناك نور.. أهناك ما ينهي القتام

شهب السماء كليلة وسراجها خلف الغمام

وأنا الشقي بمفردي أول الظلام ولا أنام

أن سارب يا رب في ليل عريض لا يضيق

وأمامي المصباح محترق بناصية الطريق

وبحلقه الزيت المصفى جف من قبل الشروق

فتناثرت أضواؤه شلوا على شلو غريق

الصمت والمصباح محترق وأشلاء الهزيع

وتناوح الريح الغشوم ولوثه العقل الصديع

وأنا أطوف في الشوارع في الشوارع والربوع

وبراثن الدجناء تأكل مهجة الأمل الصريع

أأصير كالراعي على مرعى الزمان بلا قطيع

والساعة الحمقاء تلهث، كيف تلهث هل تجوع.

وهي التي قد أثقلت جيبي انتظارا للربيع؟

حملتها حتى تريني الوقت من خلال الصدوع

وإذا بها حمقاء تلهث في أنين قد يروع

فقذفتها في ذمة الشيطان حتى لا أضيق

بالوقت إن طال الزمان وما أزال على الطريق.

(٤)

في الشارع المجهول فانوس تعشيه عنكبوت
نسجت له كفنًا مقيتًا.. يا له كفنًا مقيت
فهنا ضفادع بركة.. وهناك صرصار يبيت
وتناوش الحشرات يبدوعند صرصار يموت.
الماء يسرب فوق ظهر الأرض في صوت
أسمعت حشرجة النوافذ بعد وقت
والريح تصفعها. كتلميذ يهان بلا ذنوب
شر المعلم والطبيعة.. مكمن الداء الرهيب
وأخذت في الأوحال أمشي.. ناسيا سنن الحياة
وذكرت أني مجرم لم يدر ما اقترفت يداه
أقتلتُ؟
أم سرقت يدي شيئًا؟

ولكن من خفاه؟!

سأحاول النسيان معتصما بخرخرة المياه..

وعبرت كل مكوم حولي من القذر العتيق،

وأخذت أدلج قاصدا ما عند ناصية الطريق.

(٥)

في الشارع المنشود مسرجة مصفرة الضياء

ألقت أشعتها الخجولة فوق جسم في العراء،

مكتور الأطراف تحسبه دوائر من هواء،

أو نقطة ألقت بها الأقدار في طرس المساء

ودنوت منه فهز جمجمتي اهتزازا مستزيد

ماذا رأيت؟

رأيت إنسانًا يغالبه الرقود

جعل الرصيف فراشه ولحافه البرد الشديد

الآن هوم كالخلى بلا هموم أو قيود.

ورأيت ثمة قطة بيضاء تلحس في الجبين

فعرفت فيها ما جهلت من الحنان وما يكون

للأنبياء من الوداعة والبراءة في سكون

فوقفت مشدوها أبحلق في الغلام بلا عيون..

(٦)

للشارع المهجور عدت وكان حتما أن أعود

وأماد ذاكرتي التماح حقيبة ملأى بعيد

فعرفت فيها الجثة النكراء مفزعة الصعيد

ودنوت منها فاعترتني رعدة الخبل الوليد

كانت هنا.: كان هنا!.

أفأعيش أنا؟

مستحيل

الآن لا أجد القتيل، فأين يختئ القتيل؟

سروالها الممزوق قد يردى وما يهدى ضليل

وكأنني وكأنه صنوان فيه تيه الذهول

ودفعته فوجدت فأرا هائلا بادي الغضب

فعرفت فيه المجرم المجنون، غب أن اضطرب

وبدأ يحاورني بما فيه من نتن مهب

فشممت زهمة ريحه حتى ارتكنت إلى الهرب.

(٧)

أنا في الدجى.. أنا في الدجى

والشمس عارية الشعاع

أنا في الدجى مادمت أنظر مأتما تحت القناع

أنا في الدجى.. أنا في الدجى..

والنور يكمن في البقاع

أنا في الدجى حتى أرى لجريمة خفيت ذراع.

عظام في الجرن (*) (٤٧)

• **محمد حافظ رجب**

وعندما توقف القطار في محطة كفر الزيات.. تلكـأ فـي مغادرته.. كان الطلبة ما زالوا في العربـة ينسـجون شـباك البهجة.. وود لو يبقى: يحمل لأحدهم الطبلة.. يكون هو نفسـه المزمار.. يظل في حقيبة أحدهم لا يغادرها.. لكن القطار هنـا توقف.. لابد أن ينـزل.. ويغادرهم.. لو بقـى معهـم.. كـان القطار – حتما – سيقف في محطة.. وصاحب الحقيبة سيحمله بداخلها ويفترق عن الآخرين. وهنا ستموت البهجة.. ويغـادر الحقيبة ويغادره: هو دخل الحقيبة ليظل معهم جميعا داخ لنسيج السرور المنتشر.. ولكنهم غادروه وبقى وحيدا مع هذا المنفرد.

.. وأقدامه تسير فوق الظلمة في شوارع كفر الزيات طغى على هدير أعماقه صوت ظل يردد ليقنعه: هنا سـتعيش أيـام عمرك الباقية.. تشتغل عاملا في مصنع بذرة القطـن، تلـبس البدلة الزرقاء.. وتموت وحدتك بين مئات العمال.. تعود فـي

---

* (كُتب في أكتوبر ١٩٦٤).

الخامسة..، وعاملان يسيران معـك.. يبـددان لـك وحشـة الطريق.. تمسح عرقك.. تأخذ دشا: لك بيت.. فيه الأمن. البيت أمنك.. ليس لك بيت الآن.. البيت هدف حقيقي: بيت موجـود بعد الخامسة.. وتستمر في المصنع. صـورة أخـرى مـن ((الأسطى عبده)).. لن تعود إلى الإسكندرية إلا وأنـت رجـل يحمل الناس ابتسامة والبيت في يمناه.

.. ها هي الكنيسة أول علامات زقاق ((العمـة)).. هنـا لعب مع الأولاد الأسرة وعاكسوه حتى كرههم.. ورأى الحـدأة أول مارآها واضحة.. وأعجب بها.. فوقه تطير. حتى نـاقوس الكنيسة.. فتحط عليه مع الأخريات.. ويـرحن ينظـرن إليـه مستطلعات.

.. وفي الزقاق: الكُتّاب.. هنا كان.. هل مازال موجودا؟. دخله أياما ولم يعجبه أن يجلس مع الصغار.. قال لأبيه العائـد بأحماله مع المقرن من الإسكندرية حيث غارات الطليان:

دعني أكن مع الكبار.. فنقلها الرجل البائع ابن المدينة إلى الناظر الريفي ذي العمامة.. وأجلسوه مـع الكبـار.. ولكـن صبيان العائلة يعاكسونه: هو وحده ابن أبيه وأمه. وهم لكل أب وأم عشرة منهم: وجدوا بقعة ماء فوق جلبابه.. فقـالوا: تبـول

على نفسه وهو لا يشعر.. وظلوا يرسمون دائرة فـي الهـواء كبيرة بحجم البقة أمام عينيه فيبكي.. أبوه هو الوحيد الذي أوقف تيار معاكستهم له.. لما عاد أخبره.. فنهرهم.. كانوا يخشونه.. لكنه تنفس في العمة السمينة الثقيلة التي استضافت كـل أفـراد الأسرة الهاربين من غارات الطليان.. لكم أزعجها.. وجعل أهل المركز يتفرجون عليها ويحكون وهي في طريقها إلـى مبنـى المركز لتتسلم عددا من الأرغفة وقطعا من الجـبن والحـلاوة توزعها الحكومة على المهاجرين: يا حكومة.. يا مركز.. يـا عساكر عمتي تضحك عليكم إنها ليست من المهاجرين. إنها من كفر الزيات.. يا ولد اخجل.. يا ولد اعقل.

وتبتسم أمه المتوارية. في سرها: عندما يأتي أبوك. يعرف شغله معك.. هو الذي سيربيك.. لكـن ((أم عزيـزة)) ابنـة العمة.. تغضبها فضيحته لأمها في المركـز. تتـرك ماكينـة الخياطة تسقط فوق فخذ أمه.. وتثقب الإبرة اللحم.. الآن سأقيم معك يا عمة.. ومع ابنتك. في خيالي البعيد ظل بيتكمـا حلمـا يحتويني: أقيم معكما.. وأعمل بالمصنع كزوج ابنتك، أخرج في الخامسة. آوي إلى بيتي.. أشعر بالأمن.

قالت جارة سوداء. ترتدي السواد.. داخل سواد الليل: ليس أحد هنا.

وعرفها بنفسه: ابن.. ابن أخيها.

قالت سأناديها، واختفت داخل السواد.

. في الظلمة.. في الصمت. أمام عتبة البيت وقف: البيجامة تحت إبطه... هل سيمكنه البقاء؟.. المصنع.. الحلم. الهجـرة.. العودة مستحيلة.. الظلمة كثيفة ولا صوت.. هل سيمكنه البقاء؟ انتظر. في العتمة رأى جسدا يخب.

بلا ترحيب ولا ود سلمت عليه ابنة العمة فاطمة: ثقيلـة.. باردة قاسية.. لا تحسن استقبال غريب جـاء مـن بعيـد فـي الظلمة: أعطته يدها وسحبتها بسرعة.. حسبته سيسرقها منها.. وتقدمته.. من بعيد.. ببطء. بثقل أكثـر جـاءت العمـة: هـي الأخرى تخب.. العمة في المؤخرة الآن.. ثقيلة متعبة.. أكثـر تعبا. وأكثر ثقلا من العمة القديمـة.. مريضـة هـي.. حيتـه بحرارة.. قبلته.. أخذته من يده.. أخذ هو يدها: احتوته. تركها تحتويه. واحتوى هو جزءا منها.. اكتفى بيدها.. الآن سيبقي.. ليست الظلمة كثيفة إلى هذا الحد.. سأصير عاملا في المصنع،

لن أغادر كفر الزيات.. العمة ثقيلة.. تصعد درجات السلم بـألم مكبوت.. العمة حنون.. يدي تعاونها: درجة.. درجة.. لم أكـن أدري أني أحبها.. هي الوحيدة التي كانت تجرؤ وتقـف فـي وجهه.. وتظل أمي في الركن منكمشة. الآن عـدت إليـك يـا عمة.. عدت إلى صدرك الرجراج. سأتسلل بين ثدييك الهائلين وأنا.. ستغطيني بهما.. لن أرى الخوف والتعطل..

.. أخذ بيد العمة.. أنفاسها تقطعت الآن. سبقتها ابنتها، لـم تأبه بها ولا به.. ثقبت بماكينة الخياطة فخذ أمه لأنـه عـاكس أمها في المركز.. والعمة ضحكت ثم نسيت لكـن الابنـة لـم تنس..

.. جلست العمة على سرير سفري صغير.. وجلس بجانبها مطرقًا: البيجامة مازالت في يده.. وقدماه فـوق الأرض.. لـم يرتاحا بعد.. قالت العمة: اخلع حذاءك.. والـبس البيجامـة.. وتعال بجانبي.. يا أقدام المتعبين ألن تكفّي عن التجوال.. الحذاء تحت السرير.. البيجامة فوق الجسد المتعب.. ملابـس السـفر والترحال وضعها جانبا. ارتاح.. هـدأ قلـيلا.. صـعد فـوق السرير.

.. جاءت فاطمة.. ظلت صامته.. بادلها نظرات صامتة.. سحبت نظرتها من الركن: هو في الركن.. نظرت إلى أمها في المنتصف. قالت العمة: كيف أبوك؟

قال: كما هو..

قالت: وعملك؟

قال: طردني المعلم من الدكان

قالت فاطمة: أظنك هربت منه؟

قال بحدة: ولن أعود إليه، سأشتغل هنا.

قالت العمة: أأكلت؟

قال: نفسي مسدودة

قالت لابنتها: هاتي له يا بنت طبق قرع.

أحضرت فاطمة طبق كوسة ورغيفًا.. مـد يـده وغمـس لقمة.. بدأ في مضغها، كل شيء يتحرك فـي بطنـه.. يثـور، حاول أن يوقف تلك الحركـة الغريبـة والمرأتـان صـامتتان تتطلعان إلى يده وإلى الطبق والرغيف.. قاوم الحركة العنيفـة

في المعدة، سد فمه وتناول لقمة أخـرى، أكثـر ميوعـة مـن الأولى، سيتقيأ: الكوسه ينقصها الملح. أمه لا تطبخها هكـذا.. أمه تضع فوق الطعام ملحا كثيرا.. سيتقيأ.. لا يمكنه. قال فجأة:

قالت العمة: أنت لم تأكل؟

قالت ابنة العمة بخبث: لم يعجبك طبخنا؟

قال: شبعت.

.. حملت الابنة الطبق.. والرغيـف المثقـوب.. ومعدتـه المتبرمة واستدارت بهم إلى المطبخ.

قالت العمة بحنان وهي تربت فوق كتفه: تعال.. تعال ولا يهمك، واصعد بجانبي لتدفأ.. واحك لي ماذا حدث..

.. فوق الرصيف الرفيع المخنوق.. خلف جـدار سـينما ماجستيك.. بجوار باب الترسو: التذكرة بثلاثة.. أسرع يا جدع أنت وهو.. مقاعد.. وموائد فوقها ملاحات. وفاترينه لأرغفـة الخبز.. وقدرة فول ساخن.. التهمت جسم الرصيف..

.. المطعم: حانوت. الحانوت ضيق.. فـي داخلـه بنـك رخامي.. وحوض وجرن من حجر وأسمنت.. ورجـل واحـد

يمر. إن مر اثنان يتداخلان.. لكي يمر واحد منهمـا يجـب أن يدخل في بطن الآخر ليمر.. في المطعم اشتعلت ألـف قـدم.. وألف يد: بعضها يفترق عن الآخرين إلى الأبد. في الداخل يقف ((السيد)) السمين فوق ((الطاسة)) فوق البنـك الرخـامي، يقلي الطعمية. في داخل الداخل يقف محمد أبو اليزيد يدق الفول في ((الحجر)).. في الخارج بجوار فترينة الخبـز: البنـك وقدرة الفول.. يحرسها ((السباعي أبو العصا)). وتمر امرأة: القشدة.. علي النعمة مثل القشدة.. ينفعل فيذهب إلى عم حسـن ويشتري ثلاثة هوليود..

.. وهو يرمق السباعي.. والمعلم. والملاحات.. والملـح.. وأرغفة الخبز والمقاعد. والموائد.. والجياع فـوق الموائـد.. وأقراص الطعمية وصانع الطعمية.. ويصيح.. صيحة عاليـة: صلي على النبي، ويجري حول الموائد: الماس سبيل.. ويظـل يجري. يجري بقية أيامه.. لا يكف عن الجري حتـى يمسـكه شرطي في الطريق يقول له: كفى، توقف.. أمعك رخصة؟

.. سئم الوقوف في الموقد.. سئم البقاء فيه.. ماذا يجـري للناس خلف جدران الحانوت اللازج من غراء الفـول.. جسـده مدفون في أرض الزقاق الرمادي. قلبه هناك داخل طاسة الزيت

يقليه رجل مكتوم الأنفاس من بخار الزيت.. مسجون هو الآخر في قدرة فول.. يدق جمجمته رجل آخر في حجـر الجـرن.. يطحن الرجل مخه مع حبات الفول.. يظل يطحن.. ويعـرق.. ويأكل فولا ويسمن.. ويشرب شايا ويضمر.. ويدخن الهوليـود الرفيع فيسعل. وأخيرا يدركه الفول.. يصـرخ فيـه صـاحب المطعم يأتي بصنايعي آخر من عند ((الشيخ)) تاجر الرجـال العاطلين.. ويلعن رجل بواب. صاحب المطعم.. فيبتسم لـه.. ويبصق رج لفاعل على جرسون المطعم: ينحنـي الجرسـون: حاضر.. لو لم يقلها يلكزه صاحب المطعم: قالها.. أأقلوها لـه بدلا منك: حاضر.. ألف حاضر، يجب أن تقولها وحذاؤك فوق رأس أبي..

في يوم بينما هو يحمل أكواب الماء الجماعة نقاشين وفَعلة يملأون الرصيف المنـزعج.. ويتجرعون دماءه فـي أكـواب الماء.. تمتم لسانه بشيء ما: لعن القسوة في هذا العالم.. ،على الفور قام واحد منهم – أكثرهم ارتفاعا في الحجم والصـوت – وصفعه.. في يده كان كوب الماء ممتلئا بالدماء.. كان يجب أن يقذفه بالكوب الممتلئ على الفور.. لكنه فكر لحظـة.. فجفـت الدماء.. فكر في صاحب المطعم: مالـك الكـوب.. الجـوعى يحيطون به ينتظرون رد الفعل.

سكب دماء الكوب على الأرض.. أمسك به فارغًا..

صرخ المعلم صرخة. فتهاوت يده. سقط الكوب: تهشم.

في يوم آخر تشاجر السباعي أبو عصا: حارس قدرة الفول مع السيد البحار: رجل الطعمية. السيد يقتـرب إلـى المعلـم يداهنه.. السباعي مكانته مهددة. البحار يسبح في زيت الطاسة.. في ذراعه عضلات صنعتها سـواري المراكـب ومـداخنها.. والسباعي أكل جسده جوز الطيب ودروس الليل الطويلة. حديثة طول النهار مع الصنايعية. وبدأ النقاش بيهما: السـيد البحـار والسباعي أبو عصا واقفان في البوغاز الضيق بجـوار بنـك الطعمية والحائط: غلي الزيت داخل الطاسة.. ضرب البحـار العصا وصاحب العصا: كسرهما: السباعي أبو أولاد، وثرثـار وصاحب أحاديث طويلة لزجة عن غزوات الليـل والأحـلام.. هدم البحار الحائط.. كسره.. هزأ بالأحلام وفارس الليـل دون النهار.

.. جرى السباعي إلى سكين سندوتشات الفول: قاطعة لحم البسطرمة.. تناولها من فوق البنك.. تقدم إلى البحـار.. أغمـد السكين داخل الشراع.. وأخرج الأحشاء.

جرح البحار.. وأخرجه المعلم مـن الـدكان، أعجبـه أن يتمسك به السباعي، بالسكين.. وظل البنك الرخامي موجـودا.. ولم يعد السيد موجودا.. ظل هدير بابور الغار تحت الطاسـة.. والطعمية داخل الطاسة.. والفول داخل القدرة.والسباعي فـوق القدرة.

.. وهو يحمل أكواب الدماء.. ويشرب الرجال الأكـواب. ثم يقرضون الزجاج ويلقونه على الرصيف عنادا فيه.. فينحني يجمعه ليعيد تركيب الأكواب من جديد لصاحب المطعم: مالـك الأكواب.. وأبوا ب الرحمة تُغلق عليهم، في الثالثة: يدخل جميع الصنايعية في جوف القدرة..ويضع صاحب المطعـم الغطـاء فوقهم بعد أن يعدهم: الآن لا فاعل امتلأ فيتجشأ. لا أكواب ماء للعطش.. لا طعمية داخل الطاسة.. لا هدير للوابـور يسـمع: النوم في العيون لكن لا غطاء.. منذ الثالثة يأكلهم سأم أعمى.. تفترسهم هموم متعددة: ماذا خارج الزقاق يحـدث فـي هـذا الزمن؟ ماذا يفعل الناس في كل ركن.. ما شـكل العـالم يـا رجال؟.. ما شكل نساء العالم يا جدعان؟ يظلون يسألون حتـى السادسة.. تأكلهم كلمات لا تقال.. يجترون أحزانًا غامضـة.. تثور في أعماقهم أشواق بعيدة لعوالم هلامية غريبة.. وتتـرنح الرءوس تريد أن تستريح لكن المعلم موجود.

.. وهو واقف يرمق السباعي: يضع كوب الشـاي فـوق البنك.. يأخذ من المعلم شلنًا من يوميته.. يذهب إلى عم حسـن ويشتري ثلاثة هوليود..

.. الكوب وحده موجود.. الشاي في داخل الكوب. مـزاج الساعي في الشاي. ليفعل شيئًا بالكوب بسرعة غريبة، مد يـده وتناول حفنة من الملح وضعها في الكوب وانتظـر أن يحـدث شيء للزمن الواقف على لعتبة الزقاق – لا يريد أن يدخله.

.. استند إلى فاترينة العيش وانتظر النتائج بنصف عين.

رشف السباعي رشفة من الشاي – بعد أن اشعل واحـدة من الثلاثة – وأخذ نفسا عميقًا: سحنته تتغير.. تتقاص.. لا يريد أن يصدق الحقيقة: الملح في كوب الشاي الآن.. عاد يرشـف رشفة أخرى: شك في الأمر.. ربما.. وربما.. حـزم أمـره.. حمل الكوب إلى القهوة.. سعه من مكان الترقب والانتظـار.. يصيح في الجرسون يصيح في الرجل الواقف على النصية..

.. وعاد السباعي مندهشًا بكوب آخر.. فأوقف الانتظار..

.. من يومها أصبحت اللعبة مسلاته: متى يعثر السـباعي على الملح في كوب الشاي.. كلما لمح فرصـة يمسـك بهـا.

ويضع حفنة الملح في الكوب.. وينتظر: أحيانًا كان السـباعي يشربه بكل عذاب المذاق والدهشـة.. وأحيانًـا يسـكبه علـى الرصيف.. بالأمس رشف السباعي رشفة وتغيـرت سـحنته.. وبينما هو يرفع رأسه من عذاب الحيرة والمذاق الحـاد: عثـر عليه.. على وشك أن يطلق ضحكة.. فأسرع يسد باب الجـراج ليمنع السيارة من الانطلاق.. لكن السباعي لمحها: فهم أنه هـو صانع شراب: ملح العذاب.

لم يتكلم.. حلم كوب الشاي إلـى المعلـم.. ورأى المعلـم قادما.. لحظتها كان واقفًا في المضـيق بـين الحـائط وبنـك الطعمية.. خاف أن يمسكوه هناك: يخنقونه ويقطعـون لحمـه ويضعونه في القدرة. ويقدمونه للفعلة طبقًا جديدا: عندنا اليـوم فول باللحم.

.. هم بالخروج فأدركه السباعي: يريد أن يسـلمني إلـى صاحب الملح.

قال السباعي: سأذبحك.

خرج السباعي يجري: يا معلم إنه يهددني بالذبح. مضـى السيد البحار قبلي.. وسكين السباعي مرشـوق فـي ذراعـه..

لأهرب الآن قبل أن يتناول سكينه.. المعلم يجري نحوه: مصمم على وضع لحمي في القدرة مع الفول ليقدم نوعا جديـدا فـي المطعم. الآن يمكنني أن أجري.. الآن يمكننـي أن أفعـل مـا أريد.. رفع رأسه نحو السباعي: بصق عليـه.. ودفعـه نحـو الحائط.. فأدخله فيه وأغلق عليه: لن يمكنك الخروج منه إلـى الأبد.. وفي اللحظة التالية استدار إلى صف الموائـد المغطـاة بالمشمع وفوقها الملاحات.. ودفع بها علـى الأرض.. فتنـاثر الملح واختلط بالتراب.

.. صاح المعلم وهو يجري خلفه:: حرامي.. امسكوه.

.. لكن الزقاق المستسلم لم يكن يمشي فيه إنسان.. كان هو الإنسان الوحيد.. وكان يجري كقطار فوقه مدخنة.. في داخلـه ركاب لهم وجهة يقصدونها.. تحت القطـار عجـلات تحملـه كقدميه. القطار يتجه به إلى كفر الزيات.

تكفيه سنون الشقاء الطويل في المدينة من شغل إلى شغل.. هناك في المدينة التي يقصدها سيلبس بدلة زرقاء. ويعود فـي الخامسة من المصنع وتحتوية جدران ملساء..

.. في المحطة أحس أنه المسافر الوحيد في المدينة: إلـى أين؟ ما المصير؟ والظلمة تحتويه.. وهو هارب مـن عـذاب ليحتويه عذاب الغموض.. وركب القطار.

في الضجة خفت الأسئلة: احتضرت ثم توارت: الانفـراد بالنفس والغموض البائس.. ضربات الطبلة المبتهجة ورقصات الأرجل الغائرة، صرعتها.

جاءت جلسته بجانب طلبة عائدين إلى القاهرة بعد زيـارة للإسكندرية.. منذ اللحظات الأولى راحوا يخلقون وجوها جديدة للمرح لا يعرفها: ترم.. تـرم.. مزمـار يتلـوى ويضـحك.. أرجل.. أرجل.. أرجل عديدة توقع فوق الأرض.. ترم.. ترم.. ترم تريك.. تريك، قهقهات.. قهقهـات.. فـيض وافـر مـن السرور.. وذاب في الضحكات: ابتلعته.. ود لو يبقى السـرور سائرا فوق القضبان الممتدة إلى آخر آفاق الحياة.. يحمله قطار معبأ بالسرور المنتشر بأنفـاس هـؤلاء الشـبان.. لـو تـدوم الضحكات؟ لو تدوم البهجة؟ لو صار هو الطبلة؟ يضرب فوقه هذا الشاب المرح.. لو تحول إلى المزمار ينفخ فيه هذا القصير ذو العيون الراقصة؟ لو تحول إلى حقيبة لأحـدهم؟ المهـم ألا يغادروا القطار.. ليبقوا جميعا فيه.. ليل.. نهار.. لا يتركونه..

أو تدوم الحياة كما هي الآن غنوة وتصفيق وأناشيد صبي.. داخل قطار لا يكف عن التصفير. ولكن القطار يهدئ من سيره.. يتوقف.. دقات الطبلة تعلو لوداعه: دقات الحزن والانفراد المميت بالنفس.

تعلو فوق دقات الطبلة: وصلنا كفر الزيات.. دقوا الطبل يا صبيان. أمه وجيران أمه.. وأبوه وأصحاب أبيه على حق! يخافون نتيجة الضحكات: اللهم اجعله خيرا.. الصنايعية في الدكان يقولونها في الوقت المناسب عندما يلمحون صاحب الدكان مقبلا وهم يضحكون: اللهم اجعله خيرا.. ضحك.. ضحك كثيرا، والآن وداعا يا أشواقه الغمضة.. وداعا يا شبان.. وداعا أيها الطبلة.. وداعا يا حقيبة لم تحتو الجسد قط.. وداعا يا ضحكات.. سينزل الآن إلى قلب الظلمة فيحتويه.. جاء ليصنع المصير الجديد ولا يدري إلى أين تمضي القدمان بقية الرحلة الغامضة باحثة عن المأوى والرغيف.. هاربة من الحرمان إلى الحرمان.

الضربات فوق الضربات.. فوق القلب.. فوق الخد، والروح تترنح، لم يعد هناك جدوى من صرخات الإنسان بداخله: ليحمل الكدمات والروح الممزقة والجسد المبعثر ويعاود

المشي من جديد: هكذا خُلق أجداده وخلق الابن من بعدهم. على نفس الطريق ساروا وعلى نفس الطريق يسير.. أبوه من قبلـه كان صبي نقاش.. وصب نجار وبائعا. و ((أبو أبـوه)) مـن قبل حمالا يحمل أمتعة المسافرين.. يتلقفها مـنهم مـن نوافـذ القطارات وهي تسير.. ويحمل بقايا لحم مسافر مجهـول أكـل جسده القطار.. فنـزل يجمعه من بـين القضـبان.. هـؤلاء أنجبوه، من القسوة وإلى القسوة أو دعوه: ليس هنـاك معنـى للتوقف في طريق القطـارات العميـاء.. السـائقون أقويـاء.. مسرعون.. يدهسون الأرواح الواقفة في المنتصف. ليس هناك معنى من الوقوف وسط الطريق. يتسول من المـارة قروشًـا ليريهم ما يحمله من طعنات المعلم في الدكان وركلات الفعلـة في المطعم.. ستتوقف القدمان هنا.. لن يعاود المشي إلى بـلاد الله لخلق الله.

أنفاس القطار تتقطع.. أنفاسه هو الآخر تتقطـع. اقتـرب القطار من مكانه. هو لا يريد مكانه.. يريد القطار.

من بعيد التقت عيناه بكوبري والقطار يمر عليـه.. هنـاك فوق الطريق الضيق حيث يمر المارة.. وقف مع الأسطى عبده زوج فاطمة ابنة العمة.. في عيني الأسطى الريفي انبهار بـابن

المدينة الصغيرة.. والجنود الإنجليز يعبـرون الكـوبري هـم الاخرون مع الفلاحين العائدين إلى الحقول: تعرف تتكلم معهم؟ وراح يجري الحديث مع الجنود بصعوبة لم يلحظها الأسـطى المندهش.. تماما كما يفعل معهم وهو يبيـع الشـيكولاته فـي المدينة ذات يوم.

قالت العمة الحنون: لا تحزن، في الصباح يحلها ربنا..

قال مشيرا إلى جدران البيت: وأين الأسطى عبده؟.

ردت فاطمة وهي تنظر في عينيه: سافر إلى السودان منذ شهور.

هيأت العمة سريرها السفري الصغير: تعال نم.. بجانـب عمتك.

قالت فاطمة في هذه اللحظة: لا سريري أكبر.. ينام معي.

.. سريرها عال.. أعلى من سرير الأم. يقف في مواجهته مكسور النفس: هنا كان الرجل ينام.. والرجل لم يعد هنا.. هنا الآن غريب يبحث عن عمل.. وجد مكانًا له في سرير امـرأة غاب عنها الرجل..

صعد إلى سرير ابنة العمة: عالٍ. عالٍ.. سريرها..

.. انزوى في الداخل.. دخل في الحائط.. صعدت الابنـة القصيرة المترهلة إلى السرير.. شدت اللحاف عليهـا وعليـه: غطى اللحاف المصنع ودخان القطـار.. والقطـار.. ودقـات الطبلة: ترم.. ترم وكوب الشاي.. وحفنة الملـح فـي كـوب الشاي.. والحزن.. وعظام لرجل مجهول في الجرن.. ما معنى الرحلة التي تنتهي بالعثور على امرأة تحت لحاف فوق سرير عالٍ.

.. ساقها امتدت إلى ساقه: سجنتها: من سجن إلى سـجن، المعلم سجان الدكان.. يحبسه في فترينة الخبز.. المرأة سـجانة هذه اللحظة.. تحبسه تحت لحاف ليموني أصـفر..اصـطكت أسنانه من لحظة العجز.. في الدكان لم يجرؤ على رفع يده في وجه النقاش الذي أكل أذنه لأنه تبرم من كثر الإلحاح في طلب أكواب الماء.. في سجن هذه اللحظة لا يجرؤ على رفـع يـده ليواجه الإثارة التي تبعثره.. في القطار ظل كمـا كـان فـي الدكان.. والآن سيستمر كما كان في القطار، مد يده.

سيقاوم السجن الصغير تحت اللحاف.. مد يده فوق ساقها مرة ومرات وأنفاسه متلاحقة. يرتعش.. ليس هذا هو الهدف أن يعرى الثوب وتمتد يده بجرأة فوق الساق.

فجأة صاحت المرأة المستسلمة: يا واد.. عيب اختشي..

عاد كما جاء. عاطلا يبحث عن الرجاء..

وسط الرهبة والصمت المنزعج صاحت العمة من أسفل:

- نامي يا بنت.. اخرسي.

سحب يده وجدها مقطوعة... قطعتها الصيحة.. أصبح بلا يد.. تطلع فوقه، رأى جسده معلقًا في حبل.. بعيدا عن الأرض.. السماء هي الأخرى أبعد.. جسده في المنتصف معلق.. وبدأت أسنانه تتساقط.. تبعثرت.. فك الحبل ونزل يبحث عن أسنانه.. تجمع غلمان الحارة يساعدونه.، عثر الأولاد الأشقياء على أسنانه كلها.. أراد أن يأخذها منهم.. جروا وألقوا بها في وجه الشمس وصاحوا شمس يا شموسه.. خدي سِنّة الحمار هاتي سنة الجاموسة.

هو الحمار إذن؟ وهي الجاموسة.. الجاموسة نطحته..

استند إلى الحائط.. وضع طرف اللحاف في فمه لكيلا يبلغ أسنانه المتساقطة.

.. طرف اللحاف يسد فمه.. اختنق.. شعر أنه يذوب فـي شيء يذوب منه.

ظل يذوب.. ويذوب دون حركة والجدران بجواره شـاهده الوحيد.

.. قالت العمة عندما استيقظ.

- سأكتب لأبيك..؟

قال للعمة: لا داعي يا عمة.. أنا راحل..

نظرت إليه ابنة العمة متسائلة: ابق معنا؟!

قال: ليس هناك ما يدعو.. لقد استسلمت..

.. وركب أول قطار عائد إلى الإسكندرية، قطار بلا دخان بلا طلبة ولا مزمار. قطار حزين يركبه قرويون صامتون.

.. احتواهم النوم المؤقت فآثروه على الضجيج.. لـم يقـم أحدهم ويرقص على وقع تشنجات الطلبة.. لم يخلـق أحـدهم

بهجة يتعلق بنسيجها وينسى.. لم يتمن حقيبة لأحـدهم يختفـي فيها.. كانوا عائدين بسلال محملة بالعيش المرقـرق والجـبن والسريس.

في عصر ذلك اليوم سار بجوار المطعم.. قادته قدماه إلى هناك لتستقر: أرادت بالرغم منه أن تجد أرضاً تـدور حولهـا وتستقر.

سمع من يصيح خلفه فآثر ألا يرد. عاندته قدماه.. توقفتا.. التفت بالرغم منه.. وجد المعلم يناديه وهو يتشاجر مع صـبي الجرن.. قال المعلم له آمرا.

- ادخل البس الفوطة.. ودق العجينة في الجرن.. أطاعه.. دخل.. لبس الفوطة، دخل يدق عجينة الفول وقطعا من لحمـه في الجرن.

خضرة البرسيم (٤٨)

- فتحي غانم

مشيت في الطريق الكبير وحدي، تعبت بي قدمي وتقودني إلى كل مكان، وكان الصباح مشرقًا، وعلى المدينة أبهة وبهجة، وقد خرج طلبة الكلية الحربية بملابسهم الزاهية ذات الألـوان الحمراء والزرقاء وانتشروا في الطريق في عربـات الدرجـة الأولى من الترام يلوحـون بعصـيهم الرفيعـة فـي خـيلاء، ويبتسمون للفتيات. ودب على الأرض رؤساء الأقلام في الدولة تحيط بهم حاشية عديدة من أولاهم ونسائهم وخادمـاتهم، وهـم يقودون الركب في وقار وتؤدة وحكمة ويتفرسون فـي وجـوه الناس وينظرون شذرا لكل سائل يقطع الطريـق. والسـيارات تنهب الأرض مسرعة إلى مكان قصى في آخر الأرض كأنهـا لن تبلغه أبدا. وعربات الترام مزدحمة مكتظـة لا أمـل فـي الصعود إليها أو النـزول منها، وقد علا فيها الصياح واخـتلاط العرق بالأنفاس الحارة. وانتشرت العربات حاملات الأثقال وقد علتها أكوام من النساء المتشحات بالسواد كأنهن كتلـة واحـدة متماسكة تملأ العين ولا تترك لها أي فراغ.

وهجم طرزان على أسد كاس وإلى جانبه القردة ((شيتا)) تصفق في إعجاب وفخار، وأمسك ((لان لاد)) بسكين طويل كالذي يقطع به عم محمود الجن الرومي وأقبل على فتاة شقراء يقطع الحبال التي أوثقت بها، وإبراهيم المنجي ينادي بالحريـة والإخاء والمساواة فانتخبوه، وأرض النعـام بالمطريـة يمكـن شراؤها بالتقسيط فتحصل على بيت الأحلام. وتسابقت السيارات لتروى عطشها من خراطيم أمسك بها عمال في حال زرقـاء، ويوسف الحلاق أغلق دكانه وجلس أمام الباب يلعب الشـطرنج مع صديقه الحاج فهمي، وقد أطلق المذياع من عقاله فصدحت الفرقة النحاسية بمارش عثمان باشا الغازي، الذي أقبـل علـى صهوة جواده الأشهب يتقدم بوجهه الصـبوح السـاذج البـرئ كوجه طفل.. جيشًا عرمرما ليقتل مائة ثم ألفًا ثـم مليونًـا ثـم يصبح غازيا وهو مع ذلك يدخل دكان يوسف الحلاق هذا اليوم الأول مرة.. فشعره كثيف ولحيته كالدغل، ولكن وا أسفاه فاليوم عطلة.

وصاح يوسف في حماس:

- كش.

آلات جراحية، أجود الطهي على أفران تاسـيت، ناصـر غالب مرشح مستقل.. إن ينصركم الله فلا غالب لكم يا ناصر. ((بنت باريس)) حديد زخرفي.. كزاد علني لمناسـبة سـفر الخواجة جوزيف كرياكو.. أوبسيون شبنديل.. سجاد.. تبرعوا للفقراء.. عروس البحر.

- إلى أين؟.

والتفت فرأيته ورائي ضخما عظيما كالفيل.

وقلت وأنا أحاول أن أشرح له بإشارة من يدي:

- أمشي..

وتبادلنا الحديث:

- هل تأتي معي؟

- لا.

- الفتيات جميلات.

ترى هل تمكن ((ألان لاد)) من إنقاذ الشقراء؟

- كلا فربما ذهبت إلى السينما.

- وحدك.

- نعم.

- والفتيات؟

وضحكت:

- ما رأيك في الذي لم يعرف النساء بعد؟

- أمي.. جاهل.. أمي لا يعرف القراء والكتابة.

وانصرفت مسرعا.

وتركني وحدي في الطريق الطويل وقـد ازداد اختلاطًـا واضطرابا..

وهبت الريح تحمل التراب إلى كل مكان ولا تترك منفـذًا واحدا لا تبلغه.

جاهل أمي لا أعرف القراءة والكتابة.. كنت أسـمع وأنـا طفل صغير عم مصطفى وهو ينادي عصر كل يوم في صوت

خشن غليظ مستطيل ((من نظارات أرضية أو علوم شيطانية أو أبحاث فنية.. كل هذا في الكتاب.. من أمال روحانية أو علـوم تاريخية أو أبحاث طبية. كل هذا في الكتاب.. مكايـد النسـاء وحيل الرجال كل هذا في الكتاب)). وكان يحمل كتبـا كثيـرة يبيع الواحد منها بقرش، وكنت أتتبعه من الشرفة منـذ أسـمع صوته آتيا من بعيد فيمر في الطريق وقد التهب وجهه الأحمر من حرارة الشمس، ويمشي متثاقلا تحت وطأة الكتـب، حتـى يختفي بعيدا عن ناظري.

وعند مفترق الطرق وقف رجل المـرور وسـط دوامـة السيارات قويا كالطود، طويلا، عريضا يحرك يـدا فتتحـرك سيارات وتقف سيارات، وآلاف الأعين متعلقة بـه، شاخصـة إليه، متلهفة إلى إشارة منه، والرجل لا يخجل ولا يشـمت ولا يخطئ.. وأشار الرجل فوقفت السيارات الحديدية وهي كاظمـة ومضينا في طريقنا.. وهذه هي المكتبة التي أشترى منها الكتب الآن.. ديدرو. أبن عربي، جوته، توينبي، كونفوشيوس.. كـل هذا في الكتاب.. الثورة الصناعية في القرن التاسع عشر، نظام العبيد عود الرومان، كل هذا في الكتاب، المـرأة فـي القـرن العشرين، حضانة الأطفال، كيف تكسب الأصدقاء.. كل هذا في الكتاب. أفلاطون على رأس جيش من الفلاسفة وأرسطو علـى

رأس جيش آخر، وأقبل أفلاطون كعثمان باشا الغـازي علـى ظهر جواده الأشهب وقال رأيا ثم ألف رأي، وأصبح فيلسـوفًا. ولا رجل مرور هناك ينظم أي شيء.. برناردشو قبـل بـوذا، هيجل قبل هرقليطس، وفي الصباح بودلير، وفي العصر تهافت الفلاسفة، وفي المساء سفر الجامعة.. وأنا جاهل أمي لا أعرف القراءة والكتابة..

ومشيت ومشيت.. هذا الطريق.. إنه كالحياة والحق، وفـي هالة من النور فوق التمثال البعيد نظر المسيح بعينين مفعمتـين بالحب ورتل..

- أنا هو الطريق.

وسار كهنة الفراعنة في الطريق تحف بها الكبـاش مـن الجانبين والمشي عندهم صلاة والطريق هو المعبـد، وطافـت برأسي أحاديث فاوست عن عِلْمه الكبير، ولكن جهله كان أكبر.

ودفعني رجل من المشائين ومضى إلـى داخـل المكـان. ونظرت عبر الزجاج.. هناك يأكل خمسـة آلاف مـن البشـر، خمسة عشر ألفًا من الشطائر، وثلاثة آلاف صفحة من المكرونة عليها الجبن المبشور والصلصة الحمراء، ثم يجرعون سـبعة

آلاف زجاجة من الكوكاكولا، ثم يمضون مسرعين يزحمـون الناس وهم يتلمظون ببقية من طعام في أفواهم. الأكل للملايين، عين الطعام وعين الشراب، والثمن محدد من قبل، لا مسـاومة ولا مناقشة بل قبول وطاعة ومساواة.

وجاء المجنون، غزير الشعر، لحيته كالدغل، يمشي كقائـد الجيش عثمان باشا الغازي وقد ترجـل عـن صـهوة جـواده الأشهب ومشى رافعا رأسه إلى السماء، لا ينظر إلـى أحـد، ويخاطب النجوم ثم وقف أمامي وربت على كتفي وقال:

- اتبعني..

ومضى إلى داخل المكان فتبعتـه.. ورفـض الشـطائر، ورفض الكوكاكولا وبدأ يعب الماء عبا. كوبا ثـم اثنـين، ثـم ثلاثة.. إنه حر يفعل كما يشاء، لا كما يريد الناس، لا شـطائر ولا ثمن محدد، ولا طريق يرسمه أحد من قبل. في كل لحظـة يفعل شيئًا جديدا من ابتكاره وإبداعه، لا تربطه لحظة بسابقتها.. ولما بلغ الكوب العاشر أسرعت إلى الخـارج هاربـا كـأنني مسئول عنه..

وسرت وحدي في الطريق.. هل يجب أن أُجـن لأكـون حرا؟ في الطريق كل شيء معد لك من قبل، وما عليـك إلا أن تطيع وتقبل، مثلك مثل المشاة، والجهلاء كالعلماء سواء بسواء في الطريق.. مبدؤك السياسي، ضحكاتك العاليـة، عواطفـك الرقيقة، مغامراتك المثيرة، أحلامك، أطماعك، كل هـذا لـك.. ومعلق على الجدران..

وشعرت بالعرق البارد يتصبب مـن ظهـري وبـالكلال والتعب يدبان في جسمي وكأنني شيخ هـرم، وثقلـت سـاقاي وازداد الطريق طولا واتساعا ولكن يجب علي أن أمشـي وأن أواصل المشي، حيث لا مأوى لمتعب في منتصف الطريـق.. إلا في ذلك المقعد الوثير من خلف زجـاج ((بونتروم ـ ولي)) وأمتدت أمامي مئات الأمتار، وتضخمت المسافة، فالمتر أصبح مائة سنتيمتر، والمائة سنتيمتر أصبحت ألفًا مـن المليمتـرات، وانقسمت المليمترات إلى ملايين الأقسام والمسافة تتباعد وتتكاثر وتتضخم.. ووقفت بلا حراك.

كنت أعرفها فيما مضى، وكانت تضحك وتضحك، وكنـت مازلت غرا ساذجا، أتأمل عينيها في لون خضـرة البرسـيم، وأظل أرعى كلأهما اليانع النضير المتجـدد، هـي الرعشـة

الساذجة اختلجت بها شفتاي، هي الهزة المجنونة اضطربت بها يداي، هي الدمعة الباهرة اخضلت بها عينـاي، هـي الآهـة المحمومة شنفت بها أذناي، هي النفحة الزكيـة تفتحـت لهـا رئتاي، وهي حبي الأول الذي ضاع مع الذكريات ولم تبق منه حتى الذكريات.

وبدأت أمشي، كطفل يتعلم المشي سأذهب إليها فـي ذلـك البناء الشامخ الذي ارتفع حتى عنان السماء، وسأقول لها:

- لقد أتيت.

- أنت تحب الوحدة.

- لقد شعرت بصقيعها.

- هذا كلام جديد.

- بل قديم. قديم ألا تذكرين.

نعم.. ألا تذكر الحديقة بعد الكوبري، والمقعد الطويل فـي الشرفة على شاطئ النهر جنبا إلى جنب، يدها في يدي، روحي في عينيها، أرى فيهما صورتي صغيرة دقيقة لامعة. وعبـرت

الطريق وزحمت بائع الجرائد، واستدرت حول سـيدة عجـوز تتوكأ على حفيدتها. وبلغت باب البناء الشامخ الذي تقيم فيه.

- إلى أين؟

والتفت فرأيته ورائي، ضخما عظيما كالفيل.

ونظر إلي متفحصا وقال:

- أنت صاعد إلى المدرسة؟.

وتقدم مني، ووقف إلى البناء عله يعلـم إلـى أي طـابق سأرتفع، وجعل يقرأ اللافتات: مدرسة الآلة الكاتبـة. مدرسـة جافير للرقص.. مدرسة اللغات القديمة...

من المساء الأخير (٤٩)

• يوسف الشاروني

عندما يستحيل الحلم إلى جنون،

ينتصب تمثال أسود داخل الروح، وتبـرز فجـأة شـطآن بلورية تطوف بها جماجم الأحياء، وتمتد تحتهـا فـي انحـدار عنيف بحار متسعة من الجليد.

وتستيقظ العطور والضحكات.

وتتفتح الكهوف الخرافية بعد ما تكون الكنوز قد ضـاعت، فتزدحم الغابات بنهود من نحاس، وتتصلب الشفاة وهي تبتسم، وتُسمع أصوات القبل آتية خلال النعاس.

ويقف ظل أمام ظل.

وتغادر الفلول الميدان، ويسمع في السراديب السحرية قرع الطبول، وتبدأ المعركة بين الأشلاء من أجل الحصـول علـى ذراع أو ساق.

ويحترق الهمس في الهدير،

وتنداح دوائر في المياه، من مكان غير معروف، قاصدة في سفرها المرتعش المعتوة، التقاء اللانهاية بالعدم.

* *
*

وقد علق الأستاذ أنور المعداوي على هذه المقطوعة في مجلة الرسالة بتاريخ ٢٨ مارس ١٩٤٩ تحت عنوان ((اقرأ معي هذه الكلمات)) جاء فيه: هل تستطيع أن تفهم هذه الكلمات؟ إنها لأديب مصري اسمه يوسف الشاروني، دأب على أن يتحف بمثلها في كل شهر زميلتنا مجلة الأديب اللبنانية.. وأنا والله لا أدري عن أي شيء يتحدث الأستاذ الشاروني، ولا أدري كيف استعت صفحات الزميلة اللبنانية لهذه البضاعة التي تُصدر إليها من مصر بعد أن أُقفلت في وجهها جميع أسواق الأدب في عاصمة المعز!.. قد يقول إنها ((سمبرلزم)) وقد يقول آخر إنها ((سريالزم)) أما أنا فأحيي الأستاذ العقاد وأقول معه: إنها ((تهجيص)).

* (مجلة الأديب ، بيروت مارس ١٩٤٩).

* (مجلة ا لة ، نوفمبر ١٩٦٤ – فبراير ١٩٦٥).

الهوامش

٧١- بشر فارس، مفرق الطريق، مطبعة المعارف، القـاهرة، ١٩٣٨، ص ٧

٧٢- بشر فارس: سوء تفاهم، مطبعـة المعـارف، القـاهرة ١٩٤٢، المقدمة

٧٣- مجلة التطور، العدد الأول، يناير سنة ١٩٤٠.

٧٤- المجلة الجديدة، العدد ٤٢٦، ٢٨ مايو ١٩٤٢.

٧٥- يقول هربرت ريد في كتابه ((الفـن والمجتمـع)): إن الفنان السريالي يرى أن العيب قـائم أساسـا فـي البنـاء الاقتصادي للمجتمع،ويعتقد أن من غير المستطاع الاهتداء إلى قاعدة مرضية للفن داخل الشكل الحاضر للمجتمع ومن ثم هو فنان ثائر، ليس ثائرا في أمور الفن فحسب، وإنمـا ثورته تبدأ بموقف ثوري في الفلسفة، ولكي نكون أكثر دقة إنه يبدؤها بتلك الفكرة الثورية التي أقـام عمادهـا كـارل ماركس.

٧٦- نجد تعبيرا واضحا عن هذه الفترة في الجزء الثالث، من ثلاثية بين القصرين لنجيب محفوظ (قصر الشوق)، كمـا وصف لويس عوض هذا الجيل في مقدمة بلوتولاند بقوله:

((فجيلنا معذب وجيلنا يكسب قوته بعرق جبينـه، وجيلنـا يكافح الاستعباد والاستبداد إلخ)).

٧٧- كما عبرت عن هذا الجيل في قصتي (أيام الرعب) التي نشرت في مجلة الأديب البيروتية عدد سبتمبر سنة ١٩٥٠ ثم نُشرت في مجموعة العشـاق الخمسـة باسـم (العشاق الخمسة).

٧٨- انظر: محمود أمين العالم: الرحلة إلى الآخرين، الفصـل المعنون: اللامعقول منذ عشـرين عامـا، روز اليوسـف ١٩٧٤.

٧٩- نشرته فيما بعد ((دار المستقبل لعربي) عام ١٩٨٥ أي بعد سبعة وثلاثين عاما من كتابته، ومن المؤسف أن تغفل مقدمة الكتاب أي ذكر لهذه الإشارة التي وردت فـي هـذه الدراسة قبل عشرين عاما من تاريخ نشره.

٨٠- البشير، ٢ أكتوبر، ١٩٤٨ صفحات ١٢ – ١٣.

٨١- نُشرت هذه القصة في مجموعة ((البير وغطاه)) الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٢، صفحات ١٦١ – ١٧٦.

٨٢- بعد أكثر من نصف قرن من انتحار منير رمـزي نشـر إدوار الخراط ومحمد مصطفى بدوي ديوانه تحت عنـوان ((بريق الرماد))، شـرقيات (٣٩)، القـاهرة، ١٩٩٦،

وأهداني أ. إدوار نسخة كتب فيها ((إلى العزيـز المبـدع يوسف الشاروني، أول من أشار إلى شاعرنا الجميل منيـر رمزي)).

٨٣- بعد أكثر من خمسين عاما نشر أحمـد مرسـي كتاباتـه المبكرة في كتابه: جاليري يبيع صورا مسروقة، أصـوات أدبية، الثقافة الجماهيرية، القاهرة، ٢٠٠٠. كما سبق ونشر ((قطوف من أزهار حقول الاسبرين))، شرقيات القاهرة، ١٩٩٦. وصور من ألبوم نيويورك، أصوات أدبية، الثقافة الجماهيرية، ١٩٩٨٨.

٨٤- صحيفة الجمهور، القاهرة، ٢ مايو ١٨٦٣.

٨٥- فتحي غانم، سور حديد مدبب، الكتـاب الـذهبي، روز اليوسف، القاهرة، ١٩٦٤.

٨٦- علاء الديب، القاهرة، الكتاب الـذهبي، روز اليوسـف، القاهرة، ١٩٦٤.

٨٧- صحيفة الجمهورية، القـاهرة، ٣ أكتـوبر، ١٩٦٣، ص ١٣.

٨٨- المرجع السابق.

٨٩- مجلة الكاتب، القاهرة، يناير ١٩٦٤، ص ١٤٧.

٩٠- المرجع السابق صفحات ١٣٩. ١٤٠.

٩١- مجلة المسرح، القاهرة، العدد الأول، السنة الأولى ينـاير ١٩٦٤ ص ٧.
٩٢- توفيق الحكيم، يا طالع الشجرة، مكتبة الآداب، القـاهرة، ١٩٦٢، ص ١٩.
٩٣- توفيق الحكيم، الطعام لكل فـم، مكتبـة الآدب القـاهرة، ١٩٦٤، ص ١٨٥.
٩٤- المرجع السابق، ص ١٩١. انظر أيضا نـص الحـديث الذي أدلي به توفيق الحكيم لألفريد فرج في صحيفة أخبار اليوم بتاريخ ٨ فبراير ١٩٦٤ حيث أكد هذا الموقف.
٩٥- مجلة الكاتب فبراير ١٩٦٤، ص ٢١.
٩٦- المرجع السابق، ص ٢٤.
٩٧- محمود دياب، الظلال في الجانب الآخر، الدار القوميـة، القاهرة، ص ٣٤.
٩٨- المرجع السابق، ص ٤٩.
٩٩- نزار القباني، الشعر قنديل أخضر، دار الآداب ببيروت، ١٩٦٣، ص ٥١.
١٠٠- صحيفة الجمهورية القاهرة ١٢ مارس ١٩٦٤ ص ٦.
١٠١- صحيفة الأخبار، القاهرة، ١٢ فبراير ١٩٦٤، ص ١٢.

١٠٢- زكي نجيب محمود، دفـاع عـن المعقـول، صـحيفة الأهرام، القاهرة، ١١ يناير ١٩٦٣.
١٠٣- عبد الرحمن الخميسي، دعوة خطيرة لتخريـب أرواح الشباب، صحيفة الجمهورية، القاهرة ٣ يناير ١٩٦٣.
١٠٤- مجلة الثقافة، القاهرة، العدد ٤٣، ١٢ مايو ١٩٦٤، ص ٦٠.
١٠٥- المرجع السابق، ص ٥٩.
١٠٦- الجمهورية، القاهرة، ٢٤ يناير ١٩٦٣.
١٠٧- الجمهورية، أول أبريل ١٩٦٥.
١٠٨- مجلة القصة، القاهرة يناير ١٩٦٥.
١٠٩- مجلة المجلة، القاهرة، أغسطس ١٩٦٦.
١١٠- المرجع السابق، صفحات ١٣، ١٤.
١١١- مجلة الثقافة الجديدة، العدد ٧٥، ٢٢ سبتمبر ١٩٦٤.
١١٢- مجلة الثقافة، العدد ٧٦، ٢٩ ديسمبر ١٩٦٤.
١١٣- المرجع السابق، ص ٣.
١١٤- المرجع السابق، س ٣.
١١٥- نشرت فيما بعد في كتاب حـرف الـ ـ ((ح))، دار المستقبل العربي، القاهرة، ١٩٨٨.

١١٦- كتبت بدون عنوان، وقد حاول مؤلفها كتابتهـا خمـس مرات دون أن يستقر عند إحداها، وكانـت بعـض هـذه المحاولات مجرد مقدمات وقد اخترنا أكثر النسخ اكتمالا.

١١٧- نشرها بعد أكثر من نصف قرن في كتابه ((جـاليري يبيع صورا مسروقة))، الهيئة العامـة لقصـور الثقافـة، سلسلة أصوات أدبية، القاهرة، ٢٠٠٠.

١١٨- نشرت فيما بعد في مجموعة مخلوقات بـراد الشـاي المغلي، دار أتون القاهرة، ١٩٧٩.

١١٩- مجلة الفصول، القاهرة يونيو ١٩٥٠ (وأعيد نشـرها في المجموعة القصصية ((سور حديد مدبب))، الكتـاب الذهبي، روز اليوسف، القاهرة، ١٩٦٤).

١٢٠- أعيد نشرها في ((المساء الأخيـر)) دار المعـارف القاهرة ١٩٦٣. (طبعة ثانية، الهيئـة المصـرية العامـة للكتاب، الأعمال الكاملة (٥) ١٩٩٥، صفحات ٨٨,٨٧).